

*На правах рукописи*

МАРКОВА Татьяна Николаевна

**ФОРМОТВОРЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПРОЗЕ КОНЦА XX века  
(В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин)**

Специальность 10.01.01 – русская литература

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук

Екатеринбург

2003

Работа выполнена на кафедре русской литературы XX века  
Уральского государственного университета им. А. М. Горького

**Научный консультант:**

доктор филологических наук, профессор **В. В. Эйдинова**

**Официальные оппоненты:**

доктор филологических наук, профессор **Ю. Б. Борев**

доктор филологических наук, профессор **М. П. Абашева**

доктор филологических наук, профессор **Н. П. Хрящева**

**Ведущая организация:**

Новосибирский государственный педагогический университет

Защита диссертации состоится 10 декабря 2003 г. в 10.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.03 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук в Уральском государственном университете им. А. М. Горького (620083, Екатеринбург, К-83, пр. Ленина, 51, комната 248).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке  
Уральского государственного университета им. А.М.Горького

Автореферат разослан «\_\_\_» октября 2003 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор филологических наук,

профессор

**М. А. Литовская**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### Актуальность исследования.

Изучение формообразовательных процессов, характерных для переходных периодов в развитии художественного сознания, является одним из продуктивных направлений современной литературной науки. Конец XX столетия предстает и завершением определенного литературно-культурного цикла, и существенной его трансформацией и переустройством. Сегодня переход от одной культурной парадигмы к другой осуществляется не столько через «сдвиги» и «сломы», сколько через «перетекания» и модификации художественных форм и конструкций. И хотя изнутри культурно-художественной ситуации вряд ли возможно помыслить, а тем более адекватно запечатлеть ее результат, в диссертации предпринимается попытка обозначить те **формотворческие тенденции**, которые выявляют специфику современного этапа литературной эволюции.

Теоретическое исследование стремительно меняющейся русской литературы конца XX века – задача весьма сложная, но вместе с тем – перспективная и увлекательная. Летопись современной литературы создают многие авторы, среди них – А.Немзер и А.Латынина, А.Марченко и И.Роднянская, Н.Иванова и А. Генис, и этот ряд можно продолжать и продолжать. В последние годы появляется ряд исследований, прямо нацеленных на изучение современного литературного процесса в историческом и в теоретическом аспектах. Помимо трудов А.Синявского, Г.Белой, М.Чудаковой, это новаторские исследования М.Эпштейна «Парадоксы новизны» (1988) и «Постмодерн в России» (2000) и учебное пособие Н.Лейдермана и М.Липовецкого «Современная русская литература» (2001), непосредственно обращенные к русской литературе последних десятилетий. Назовем также книги Г.Нефагиной «Русская проза второй половины 80-х – начала 1990-х годов» (1998), И.Скоропановой «Русская постмодернистская литература» (1999), А.Большева и О.Васильевой «Современная русская литература (1970-1990-е годы)» (2000), О.Богдановой «Современный литературный процесс» (2001). Особую ценность для реферируемой работы представляет монография М.Абашевой «Литература в поисках лица» (2001), в которой рассматривается чрезвычайно актуальная для литературы наших дней проблема формирования авторской самоидентичности, проявляющаяся в поэтике современной прозы и в ее концептуальном наполнении. Знакомство с названными исследованиями открывает их знаменательное совпадение в определении главных составляющих современного литературного процесса. Речь идет об «опородержащих» именах и произведениях, а также о фундаментальной для движения художественного сознания идее **стилевого диалога** современной и классической литератур.

**Научная новизна** представленной диссертации состоит в самом материале исследования (в обращении к малоизученной, вследствие ее хронологической близости к современности, прозы 1980-1990-х годов), а главное – в попытке обозначения тех формотворческих тенденций, которые определяют художественную специфику современной литературы. Последнее обусловило необходимость определения наиболее адекватных подходов для решения проблемы трансформации ли-

тературно-художественных форм и литературной эволюции в целом. Понятие «стиль», как утверждается в работе, более чем какое-либо иное («направление» или «течение», «метод» или «жанр») соответствует задаче анализа переходных явлений в искусстве. Избирая, соответственно, в качестве доминирующей методикой стилистического анализа текста, диссертант строит концепцию работы и формулирует выводы, рождающиеся в результате наблюдений над живым бытованием современной литературы.

Условия и предпосылки возникновения нетрадиционной литературы конца 1980-1990-х годов складываются в недрах литературного процесса 1960-1970-х годов. Вызревание органичных для нее форм и конструкций происходит постепенно и питается открытиями не только литературного (В.Астафьев, В.Быков, Ю.Трифонов, В.Шукшин) сознания, но и – в известной мере – гуманитарного сознания предшествующего времени (Ж.-Ф.Лиотар, Ж.Лакан, Р.Барт, Ж.Деррида, Ю.Кристева), вследствие чего пафосом литературы конца века становится серьезная интеллектуальная работа.

Пребывая в мощном поле культурно-художественной традиции XIX-XX вв., современная литература одновременно дистанцируется от нее, вступая в напряженный диалог с культурой последних столетий. Необходимая явлениям искусства художественная целостность приобретает таким образом парадоксальный характер, соединяя в себе контрастные, нередко взаимоисключающие стороны художественного формирования мира. Так, обновление литературы последних десятилетий в значительной степени осуществляется за счет активного сопряжения интенций классики – с интенциями иного (казалось бы, чуждого ей) художественного опыта, благодаря чему складываются художественные феномены, эклектичные и по генезису, и по сущностным своим свойствам, однако в ряде случаев – весьма значительные по своим художественным результатам. По мере усвоения литературой «инокультурного» материала осуществляется ее переконструирование, реализующееся отнюдь не мирно и гармонично, но конфликтно и драматично. Думается, что именно в силу противоречивости фактов литературы конца XX века (не укладывающихся в рамки постмодернистской ее концепции) в критике 1990-х годов зазвучали голоса о характерном для современной литературы **сближении тенденций постмодернизма и реализма** и о формировании нового типа поэтики, ей свойственной. Современной филологической науке подобное сближение видится процессом, характеризующим становление нового типа культурного сознания и новой парадигмы художественности, получающего разные наименования: неотрадиционализм (И.Тюпа), постреализм (Н.Лейдерман), трансметареализм (Н.Иванова) и др. Интегрирование в литературе противоположных эстетических тенденций совсем не обязательно завершается явлением синтеза – в гегелевском смысле слова. Реальный литературный процесс включает в себя множество творческих «линий», которые, «вслушиваясь в голоса» разных литературных эпох, манифестируют свою связь (или разрыв) с самыми разнородными и разновременными традициями. Взаимодействуя между собой на пограничном литературном пространстве, разные тенденции создают относительно устойчивую, способную к развитию художественную целостность.

Основное русло движения современной русской прозы в сфере поэтики определяется в представленной диссертации категорией «**эkleктика**», чем отвергается инерция однолинейного и догматического мышления, закрепившего за этой категорией лишь негативные коннотации, между тем как «*eklektikos*» (греч.) означает «выбирающий». Говоря об **эkleктике как стилевом принципе новой литературы**, автор диссертации имеет в виду особое многообразие и широту специфического для современной прозы формостроения. Действительно, выбор притяжения или отталкивания, избирательность как акт свободы (и даже вызова) в общении с традицией и современностью определяют лицо словесности последних десятилетий XX века. Эkleктика как стилевой закон текста, обнажая существенные черты его поэтики, выявляет вместе с тем отношения текста с внетекстовой реальностью и позволяет говорить о сложном взаимодействии в нем таких формально-содержательных антиномий, как мифологическое – экзистенциальное, быт – бытие, рациональное – иррациональное, диалогизм – антидиалогизм, психологизм – антипсихологизм и т.д.

Изучая феномен встречи разных эстетических кодов в литературе 1980-1990-х годов, диссертант ставит **задачу** – рассмотреть и описать происходящие в прозе конца XX века формотворческие (формообразовательные) процессы, показать их стилевые проявления, наметить существенные для этого «материального хранилища» литературно-художественного смысла качества. Реализация поставленной задачи требует анализа **механизмов взаимодействия традиционных и новых формообразовательных тенденций** на разных уровнях поэтики современной литературы:

- словесном (с акцентом на таких признаках речевой формы прозы, как лексический коллаж, экспансия в художественный текст разговорного синтаксиса, метафоризация и варьирование способов организации современного повествования);
- персонажном (со вниманием к новой концепции человека в современной прозе и анализом наиболее существенных форм и способов изображения его внутреннего мира, жизни души и сознания);
- жанровом (с поворотом к трансформациям архаических и классических моделей прозы, к их модификациям в творчестве прозаиков последних десятилетий XX века).

При изучении каждого «среза» формостроения современной литературы, увиденного в его динамике, диссертант стремится открыть содержательный план «конструктивного основания» рассматриваемых художественных текстов. Работа нацелена на выявление типологических образований литературно-художественных форм, а также исторической логики развития речевых, психологически-аналитических, жанровых их проявлений, поэтому для текстуального анализа избираются именно те произведения, в которых эти модели и их логика выражают себя с наибольшей очевидностью.

**Материалом** (объектом) диссертационного **исследования** является «малая проза» (рассказы и повести) трех значительных прозаиков современности: В.Маканина, Л.Петрушевской и В.Пелевина. Выбор этих имен видится достаточно репрезентативным как в художественно-эстетическом, так и в хронологическом аспектах (можно добавить – и в поколенческом, и в гендерном). Творчество В.Маканина, Л.Петрушевской и В.Пелевина важно для понимания разно-

уровневого художественного и интеллектуального ландшафта эпохи и может быть обозначено как «едино-различимое» целое (Ю.Лотман), которое представляет собой русская проза конца XX века.

Особое место Владимира Семеновича Маканина (р.1937) среди других писателей его поколения определяется отчетливо внеидеологическим и более того – экзистенциальным характером его прозы (об этом пишут Л.Аннинский, А.Генис, Н.Иванова, И.Роднянская, И.Соловьева, В.и С. Пискуновы и др.). Актуальность исследования зрелого творчества Маканина подтверждается также возросшим в последние годы числом диссертационных работ, ему посвященных. Проза Маканина, по мнению авторов этих исследований (С.В.Переваловой, С.Ю.Мотыгина, Т.Ю.Климовой, Т.Н.Чурляевой), строится вне известных в науке жанровых моделей, с опорой на интуицию и движение свободной мысли художника, развертывающейся в формах метафорических и притчевых. Оставаясь верным своей художественной стратегии, писатель продолжает поверять алгеброй (строго выстроенным текстом) дисгармонию (абсурдность, иррациональность) мира, двигаясь по пути поисков «формулы бытия», его пафоса и смысла. Решая ту или иную творческую задачу, он «математически» точно конструирует мир своей прозы, строит сюжет, формирует персонажей, «доказывая» самую важную для него «теорему» – о смысле индивидуального бытия человека.

Мир прозы Людмилы Стефановны Петрушевской (р.1938), первоначально воспринимавшийся критикой и читателями как сниженный, натуралистический, сегодня оборачивается высокой литературой. Петрушевская творчески перерабатывает эстетические мифологемы и критического реализма, и соцреализма, и постмодернизма, формируя свое свободное, трагическое слово о мире. Если в зарубежной славистике (Дж.Волл, Х.Гоцило) превалируют мифологический и психоаналитический подходы к анализу поэтики Петрушевской, то в отечественной критике и литературоведении 1990-х ее прозу предпочитают рассматривать в координатах экзистенциального сознания и в свете «поэтики обытовленных мифологем». Мы имеем в виду работы авторитетных отечественных критиков, среди которых – А.Барзах, С.Бочаров, М.Васильева, И.Дедков, Н.Иванова, Т.Касаткина, О.Лебедушкина, М.Липовецкий, О.Славникова, С.Семенова, М.Ремизова, Е.Шкловский и др. Назовем также первые диссертационные исследования, открывающие путь научного изучения феномена Петрушевской – Г.Г.Писаревской и Ю.В.Серго.

Успех и популярность Виктора Олеговича Пелевина (р.1962) приходится на последнее десятилетие XX века: из начинающего автора авангардной прозы он превращается в одного из самых читаемых современных писателей, его книги переиздаются в России, активно переводятся за рубежом. Вокруг произведений Пелевина постоянно вспыхивают споры: одни критики определяют его творчество как апофеоз масскульта (П.Басинский, А.Немзер, Вл.Новиков), другие считают писателя одним из лидеров постмодернистской литературы (А.Генис, Д.Бавильский, Д.Быков, М.Липовецкий, М.Эпштейн). Проза Пелевина заслуживает внимания и как художественно продуктивное явление современной словесности, и как успешный коммерческий проект, и как факт качественно новой – «сетевой» – литературы. Стремясь дать оценку этому явлению в русле исследования формотворческих процессов в русской словесности конца XX века, диссертант подчеркивает и педагогическую целесообразность изучения прозы Пелевина. В практике вузовского и

школьного преподавания литературы обращение к его произведениям дает возможность активизировать интерес студентов и старшеклассников к новым книгам и авторам, а также совершенствовать навыки анализа индивидуального стиля писателя посредством метода стиливого погружения в текст – от его структуры к его смыслу.

**Методология исследования.** Изучение разнонаправленного движения полицентрической литературы современности диктует необходимость комплексного подхода к художественным текстам, предполагающего свободу выбора принципов и приемов их анализа. В современной науке наблюдается плодотворная **тенденция синтеза собственно литературоведческих и лингвистических подходов**, осуществляемых в рамках «филологического анализа». Поэтому, наряду с идеями и концепциями ведущих русских филологов (М.Бахтина, В.Виноградова, Ю.Лотмана), а также – сегодня работающих исследователей (Ю.Борева, В.Топорова, Б.Успенского), наряду с представлениями и идеями отечественных (С.Аверинцев, В.Лосский, М.Мамардашвили) и зарубежных (Э.Гуссерль, М.Хайдеггер, Р.Барт) философов, настоящее исследование активно опирается на достижения современной лингвистики и стилистики текста (работы Н.Арутюновой, Ю.Караулова, Н.Кожевниковой, Н.Купиной), а также на труды по экзистенциальной и архетипической психологии (В.Петровский, Дж.Хиллман, С.К. Холл) и по теории искусства (музыки, живописи, кино, телевидения, мультипликации). Междисциплинарный синкретизм и методологический плюрализм представляется не только неизбежным, но и необходимым при анализе культурной и собственно художественной динамики. Среди многих научных оснований особенно близкими реферируемому исследованию предстают идеи философско-эстетической школы М.Бахтина – А.Лосева и «морфологическая» традиция отечественного литературоведения, ведущая начало от А.Потебни и А.Веселовского – к формалистам (В.Шкловский, Ю.Тынянов) – и к Тартуской школе Ю.Лотмана. На развитии идей Бахтина и Тынянова выстраиваются научные представления многих современных исследований литературы и, в частности, идея стиливого переустройства сложившихся литературных форм, разрабатываемая В.В.Эйдиновой<sup>1</sup>.

**Теоретическое значение** диссертационной работы видится в следующем:

- в утверждении категории стиля в качестве ведущего принципа, организующего художественную целостность, вбирающую в себя множество эстетических импульсов и установок;
- в осмыслении явлений и категорий «рубежное сознание», «эклектизм», «синкретизм» для определения эстетического своеобразия литературы конца XX века;
- в обосновании соотношения понятий «речевые формы» и «стиль» (речевые формы в качестве основного предмета стиливого анализа);
- в рассмотрении концепции человека (человек-стереотип, человек-архетип, «закрытый» человек, виртуальный субъект) и форм его изображения в современной литературе;
- в выяснении природы современного жанрового мышления, демонстрирующего движение жанровых конструкций в сторону их скрещивания и варьирования.

---

<sup>1</sup> См.: Эйдинова В. «Антидиалогизм» как стиливой принцип «русской литературы абсурда» 20-х – начала 30-х годов (к проблеме литературной динамики) // XX век. Литература. Стиль. Стиливые закономерности русской литературы XX века (1900-1930 гг.) II вып. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 1996. С.7–23.

**Практическая значимость** предпринятого исследования состоит в непосредственном использовании его материалов в практике чтения вузовских курсов по современной литературе. Основные идеи и выводы диссертации могут быть привлечены для разработок в области истории литературы XX века, исторической поэтики и теории стиля.

**Апробация** работы осуществлялась в ходе проведения спецпрактикума по стилевому анализу текста и чтения спецкурса по современной литературе в Челябинском государственном педагогическом университете, а также в докладах и выступлениях автора на международных и всероссийских научно-практических конференциях в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Перми, Ставрополе, Томске, Омске, Магнитогорске и Челябинске. Основные положения диссертации отражены в 25 публикациях, по теме диссертации опубликована монография – «Современная проза: конструкция и смысл (В.Маканин, Л.Петрушевская, В.Пелевин)» М., 2003.

Поставленная задача – дать «стилевой срез» рассматриваемого материала, обозначив формо-творческие тенденции в прозе конца XX века и прочертив «силовые линии» движения художественных моделей и конструкций – предопределяет **структуру диссертации**. Выстраивая ее, автор отказывается от монографического принципа исследования творчества названных писателей, открывая в каждой главе выход к конкретным проявлениям литературно-художественной формы. В сфере исследовательского внимания оказываются процессы, происходящие в современных речевых моделях (**Первая глава**), в формах изображения человека, в пространственно-временных и сюжетных образованиях (**Вторая глава**), в жанровых конструкциях, рассматриваемых в их модификациях и динамике (**Третья глава**). Диссертацию завершает **заключение**, в котором формулируются основные выводы исследования. **Библиографический список** включает 397 источников.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** аргументируется актуальность работы, формулируются ее задачи, здесь же обосновываются понятия формы, стиля и стилевой эклектики. Конец века в художественной литературе – в прозе, в частности, – это время поиска нового художественного синтеза, который ведется в широком диапазоне возможностей современного искусства слова. Главный импульс духовного освобождения литературы 1980–1990-х годов смещается в область разнопланового формотворчества. Максимальная раскрепощенность и внутренняя свобода литературы этого периода находят воплощение в поэтике ее текстов, что проявляется и в частом отказе от канонов и метанарративов, и в радикальном плюрализме, и в дерзком экспериментировании. Главным предметом внимания и изучения в сфере словесно-художественного творчества конца XX века снова становится *форма* как «организующий его принцип» (Б.Эйхенбаум), как «структурно-стилевой принцип» (В.Эйдинова). В талантливых литературных текстах наших дней форма словесного выражения направлена не только на передачу реальности (реальности сознания, в первую очередь), но и на самое себя, на собственное конструирование и совершенство, позволяющее в самой речевой форме литературы ощущать прекрасное.



**Первая глава** диссертации (**«Речевые модели в прозе конца XX века»**) показывает, как интенсифицируется в современной прозе сама повествовательная форма, как усиленно раздвигается семантическое поле художественного слова и как многообразно и противоречиво осуществляется активное проникновение разговорной стихии в художественную сферу. Вследствие этих процессов в новейшей литературе возникают сверхсложные, гибридные языковые формы, в которых литературное и «мифологизированное» слово оказывается включенным в слово разговорное, диалогическое, просторечное, даже жаргонное, и этот контрастный речевой план делает особо зримыми рождающиеся в «пограничной» зоне новые речевые модели. В первом разделе главы (**«О некоторых тенденциях в сфере современных речевых форм»**) проясняется влияние на динамику речевых моделей самого характера современной действительности, типа сегодняшнего сознания и выражающего его языкового мышления. Характерной чертой словесной формы русской литературы конца XX века становится своеобразная «смещенная» лексика, точнее, ее нетрадиционное употребление, заключающее в себе возможность речевого, а, следовательно, – смыслового выбора. «Колеблущееся» существование слова ретранслирует колеблющееся состояние человека (состояние как «сознание-переживание»), особо активно передаваемое художественной литературой. Обостренно-контрастное формирование слова и, в частности, его лексической сферы, становится сегодня лингвистической реальностью, возведенной в ранг литературного языка опытом современных художников слова, представляющих разные стилевые тенденции, но сближенных в своей словесно-эстетической ориентации (Л.Петрушевская и В.Пелевин, В.Маканин и Т.Толстая, В.Пьецух и Н.Садур, Ю.Буйда и Л.Улицкая).

Основными способами словесного моделирования авторской картины мира в современной прозе выступают концептуализация ключевых слов-образов и метафоризация повествования («матричная» метафора «спуска – погружения» – Маканин, варьирующаяся метафора «обуженности», «окольцованности» – Петрушевская, «тривиально-призрачная» метафора «тупика» – Пелевин). Метафора (понимаемая в широком смысле слова) из сугубо стилистического средства превращается в важнейший компонент современного литературно-художественного мышления. Наиболее продуктивными остаются вполне традиционные метафорические модели: дома, пути, пространства, родства, а также зооморфные и физиологические метафоры. Однако «старые» модели наполняются содержанием, соответствующим духу новой – противоречивой, переломной эпохи конца XX столетия. «Зеркало современных концептуальных метафор» (А.Чудинов) отражает свойственные современному человеку представления об утрате целостности бытия, об экзистенциальном кризисе, проявляющиеся в метафорах или замкнутого пространства (лабиринт, круг, западня, коридор, колодец, тоннель, лаз), или – смутного времени и сознания (тьма, мрак, сумерки, побег, полет, сон, глюк).

Речевые модели, несущие на себе печать сегодняшнего сознания, характеризуются снятием запретов, смешением речевых стилей, вследствие чего наблюдается нарастающая подвижность границы между книжно-письменным и разговорно-устным общением. Потребность современной словесности в заостренной экспрессивности речевых форм вызывает широкий приток простореч-

ных, жаргонных, диалектных элементов, в результате чего происходит «оразговаривание» книжных текстов. Устная речь перемещается с периферии в центр художественного внимания, что выражается в тексте экспансией приемов разговорного синтаксиса. Анализируемые в диссертации произведения говорят о насыщенности, даже перенасыщенности повествовательной формы современной прозы внелитературными оборотами, придающими ей характер коллажности, эклектичности (и отсюда – ироничности и редуцированности), который выражает ее концептуальную устремленность к естественности, раскованности и свободе самовыражения как высшей ценности человека, живущего в «эпоху масс». И в то же время этот «разговорный» характер прозы открывает едва ли не самую важную (в плане литературной эволюции в целом) сторону проблемы, о которой писал Ю.М.Лотман: «Всякое “приближение к разговорности” в гораздо большей мере сигнализирует о неудовлетворенности писателей “условностью” предшествующей литературной традиции, чем представляет собой натуралистическое воспроизведение “сырой” речи»<sup>2</sup>.

К особенностям современной прозы следует отнести и особое синтаксическое ее строение, сказывающееся в значительном увеличении свойственных ей безличных форм, вызванном существенными изменениями в сегодняшних представлениях о мире и месте человека в нем, позиции личности вообще и собственной личности, в частности. С релятивным характером современного сознания, воплощаемым словесностью конца XX века, оказывается связанным и повышение функции модальности в ее речевом строе. Как показывает анализ большого количества современных текстов, модальность акцентирует вариативность и предположительность в изображении происходящего и авторской его интерпретации. Соответственно, в создании новых речевых моделей в прозе последних десятилетий немаловажную роль играет и стилистически окрашенная пунктуация. Стремление запечатлеть многообразие неиерархизированного мира, показать равнозначность его предметов и сущностей предопределяет явное предпочтение сочинительной связи, или паратаксиса (греч. *parataxis* – выстраивание рядом, сочинение предложений), графически передаваемого запятыми. В этом смысле замечателен синтаксический план прозы Л.Петрушевской, где нанизывание подробностей, их «приращения», передают впечатление пестроты и обыденности окружающего мира и одновременно – значимости его «мелочей» и «сора», внутри которого складываются человеческие судьбы. Насыщенность современной прозы «мелочами» мотивируется двумя – противоположными – основаниями. Первое из них – преимущественная направленность внимания сегодняшних художников к приватной сфере жизни, состоящей из бесконечного множества малых ее компонентов. Второе – отсутствие доминирующей, собирающей распавшийся на куски мир «силы», иначе – отсутствие конструктивного начала, цементирующего художественное сознание рубежной эпохи.

В отличие от «запятой», знак «тире» в современных текстах выражает акцент на существенном, главном, толкуемом часто как экзистенциальный выбор. «Формульный» характер конструкций с этим знаком представляется драматической, нередко почти безнадежной попыткой «ухватить» сущность явлений, дать словесное определение утратившим свое смысловое «ядро» поняти-

---

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С.106.

ям и категориям. Противоположную смысловую роль исполняет двоеточие: оно фиксирует многопредметность, разноголосицу и пестроту в подаче картины мира, ее переполненность всевозможными связями, соотношениями и переходами. Синтаксическим синонимом двоеточия нередко выступают скобки, частотность употребления которых заметно возрастает в современных текстах. В частности, в произведениях Маканина скобочное оформление сильно и эффектно подчеркивает смысловое наполнение изображения. Посредством скобочных записей писатель вносит в текст ту информацию, которую он считает необходимой для наиболее адекватного понимания созданной картины. Они (эти включения) придают повествованию смысловую насыщенность и определенность, не нарушая его лаконичности и не утяжеляя его.

Отмеченные в ходе нашего анализа нетрадиционные синтаксические модели, в том числе, гибридные синтаксические формы (несобственно-прямой диалог, несобственно-косвенный диалог, удвоенная косвенная речь), также связаны с энтропийным и интровертивным характером художественного сознания и выражают спонтанность и саморефлексию прозы конца XX века. Эстетика ее речевой формы определяется пафосом нового типа общения автора с реальностью – максимально свободного, внеиерархического. Не случайно проза XX века демонстрирует самые разнообразные метаморфозы нарративных структур. Их затруднительно свести к известным в литературоведении типам: монологическому и полифоническому (М.Бахтин), фразеологическому (Г.Мосалева), свободному косвенному дискурсу (Е.Падучева), персональному стилю (Ю.Манн). Недавние исследования в этой области демонстрируют тенденцию к раздвижению границ повествовательных форм, открывают новые, нетрадиционные, чьи признаки – «повествование с подвижным горизонтом» (М.Дрозда), «варьирование, соотношение, возникновение осложненных форм организации повествования» (Н.Кожевникова). Иначе говоря, в современной прозе мы сталкиваемся с постоянным смещением позиций, с которых ведется рассказ, и поэтому важной тенденцией прозы конца XX века видится двуединый, двунаправленный процесс объективации повествования рассказчика и субъективации авторского повествования – центростремительный по сути и оксюморонный по форме, выражающий ситуацию максимального сближения (не отождествления, но именно сближения) образа Автора и образа рассказчика, другими словами – утверждения нового (смешанного) объектно-субъектного способа организации повествования.

Так, в «Голосах» В.Маканина повествование подвергается постоянной перемене его ракурса: от субъективного (форма 1-го лица, когда повествователь является свидетелем и участником событий) – к сложно опосредованной форме 2-го лица (где автор находится в состоянии постоянного сближения-удаления по отношению к образу «человека пишущего») – к повествованию неперсонифицированному (3-е лицо), благодаря которому автор занимает позицию максимально возможной объективности. Повествовательная форма произведения, в основе которого лежит ассоциативный («монтажный») принцип расположения частей текста, представляется открытой для подключения новых «голосов» (не случайно слово-заглавие употребляется автором во множественном числе). Такую конструкцию можно представить в форме спирали, каждый виток которой предъявляет еще один «вариант голоса». Знание воспринимающего субъекта об этих звучаниях

постоянно наращивается, возрастает, не становясь вместе с тем полным и законченным. Повесть «Голоса», в которой критика справедливо усматривает новые писательские стратегии, открывает парадоксы именно так увиденного художником мира: он алогичен, непроницаем и в то же время устойчив – в смысле повторяемости одних и тех же жизненных ситуаций и бесконечной цепочки «голосов» разного уровня. Их оркестровка играет огромную роль в создании конструктивно-смыслового единства произведения – того самого сложного, «спиралевидного» множества, которое очерчивает стилевую форму Маканина. В текстах других талантливых авторов это особое многоголосие звучит по-иному.

Так, многоголосная форма прозы Петрушевской складывается как форма «с двойным дном», где разрастание смысла осуществляется через опровержение кажущейся наивности (или даже примитивности) – всеобщностью, даже бытийностью. Анализ повествовательной формы одной из самых значительных книг Петрушевской, созданных в последнее десятилетие XX века – **«Время ночь»** – убеждает в том, что в синтаксисе современной прозы (и это одна из инновационных ее характеристик, обусловленных влиянием разговорной речи) интонация высказывания постепенно как бы «отменяет» господство грамматики и синтаксиса. В повести Петрушевской эта интонационная доминанта наиболее рельефно и талантливо выражена, хотя многообразные (не только интонационные) проявления интенсификации художественных потенций современных речевых моделей можно наблюдать в широком диапазоне текстов, принадлежащих прозаикам конца XX века: от В.Распутина – до И.Клеха, от Г.Щербаковой – до И.Вишневецкой.

Во втором разделе первой главы – **«Ключевые слова и лейтмотивы в повестях В.Маканина («Утрата» и «Стол, покрытый сукном и с графином посередине») –** через анализ ключевых слов и лейтмотивов (с опорой на теоретические основания такого анализа, разработанные Ю.Карауловым и Н.Купиной) рассматривается словесно-метафорический уровень поэтики писателя. Исследователи его творчества (Л.Аннинский, А.Генис, Н.Иванова, М.Липовецкий) утверждают: чем более нарастает в его прозе чувство утраты жизни, тем большее значение в ней занимает образ «тоннеля» – реального (это подкоп, ход, лаз) и метафорического (это путь «в глубь слоистого пирога времени», в генную память личности, в пласт коллективного бессознательного). В тексте повести «Утрата» с помощью однокоренных слов-метафор (*подкоп, копать, подкопаться, копатель*) Маканин открывает все новые и новые смыслы этого явления (и мотива, его определяющего), особо акцентируя значение «подкопа» как «прохода», соединяющего два измерения (прошлое и настоящее), как необходимого связующего звена, случайно, но безвозвратно выпавшего из бесконечной цепи бытия.

К ключевым мотивам повести надлежит отнести и мотив *зова, клича*. В словаре В.И.Даля значение этих слов явно тяготеет к просьбе, мольбе о помощи: звать – взывать, восклицать, кричать о помощи; кликать – возглашать, взывать, призывать, кричать, требовать голосом кого-то. В словаре Д.Н.Ушакова они больше тяготеют к возвышенному, торжественному: зов – призыв, призывающий голос, приглашение; клич – восклицание, громкий зов, призыв. Маканин намеренно играет современным и устаревшим значениями, расширяя семантическое поле этого ключевого

мотива «Утраты». Вся повесть Маканина (именно так звучит она) полна «кликаний», зовов, «молений», которые не доходят до тех, к кому обращены, но мучительно воспринимаются теми, кто не может их не услышать. В последней части уже сама природа (ива, птицы) как бы пытается показать человеку путь к его «прозрению», хотя ему не дано обрести гармонию ни с самим собой, ни с окружающим миром, и эта невозможность быть услышанным и получить ответ осознается им как утрата.

Утрата – важнейший из лейтмотивов прозы художника. Значение этого слова-концепта в ходе развертывания маканинского повествования разрастается, ширится, пока не приобретает громадных, всеобъемлющих масштабов, соотносимых разве что со смыслом человеческого бытия. Подменяя понятие «памяти» понятием «памятник», человек утрачивает связь с прошлым, а значит – теряет ощущение самого себя во времени. Герой Маканина теряет этот зыбкий мост между прошлым и настоящим и мучительно, но безнадежно пытается вновь обрести смысл жизни, хотя снова и снова терпит поражение в попытке сохранить хотя бы часть потерянного. В «Утрате» ведут спор «память-вечность» и «память-забвение», причем последние («вечность» и «забвение») в контексте повести предстают синонимами, хотя в языке их значения расходятся почти полярным образом. Вечная память – это неиссякаемая людская способность помнить прошлое, это не исчезающее свойство души хранить сознание о былом. Забвение же есть утрата памяти о чем-либо. Утрата, таким образом, выступает как антоним памяти, как неспособность «оставить» в себе ушедшее. Стремясь оживить в сознании прежние впечатления, прежний опыт, человек обнаруживает утрату памяти, обреченность на вечное, но безрезультатное повторение бесплодных, заведомо обреченных попыток воскресить память. Об этих сложных и драматических психологических состояниях человека говорит с нами повесть Маканина.

Центральным образом-концептом другой анализируемой повести становится **стол**, тоже вынесенный автором в заглавие произведения и настойчиво звучащий в его тексте (свыше 150 раз). Соотнесение ключевого маканинского слова с материалом словарей позволяет углубиться в его художественное содержание. «Внутренняя форма» слова (по Фасмеру) указывает на предмет, выходящий над остальными и, соответственно, выделяет семантику преобладания над чем-либо. Стол, таким образом, предстает как нечто недостижимое, авторитетное, вершащее судьбы. Сохраняя предметный план вещи (*здоровенный дубовый стол, поверхность стола в трещинках*), образ-концепт повести подвергается разнообразным трансформациям. Он одушевляется: стол помнит, двигается, хочет пообщаться. Стол метонимизируется: *судилище – это прежде всего стол*. Он обрastaет связями по горизонтали и вертикали: стол связан с подвалом, вызывает исторические аллюзии (Малюта, Нечаев, 37-ой год), встраивается в родственную цепочку: тень парткома, суд общественности, консилиум психиатров. Стол гиперболизируется: *один и тот же стол, удлиненный в три раза по случаю, стол о четырехстах ножках*, – подвергается символизации: *многокилометровый мысленный стол, телефонный стол*. Наконец, метонимия помогает вскрыть метафизику стола как модели подмены небесного суда: *наш вариант СУДА, последний суд, главный стол еще впереди*. В маканинском тексте складывается такая ситуация: заполняя сознание героя и транс-

формируясь в нем, образ-концепт «стол» не просто теряет свои предметные очертания, но проходит все этапы своего становления в языке – только как бы в обратном порядке. Так, недолгая победа героя над своим страхом, над спросом-судилищем, над системой, оборачивается катастрофой: он погибает от «остаточного давящего пресса» предыдущих судилищ, умирает на столе, ставшем для него и эшафотом, и лафетом, и престолом одновременно. В итоге – значение слова «стол», пройдя «назад» все этапы своего формирования в языке, возвращается к своей «внутренней форме», к исходному своему толкованию – «подстилка». Стол для героя становится смертным одром. Процесс метафоризации слова (и повесть в целом) заканчивается на этом – трагическом по своей сути – исходе.

Преобладающий вектор исследования мира Маканиным – движение назад, вглубь, погружение в земную толщу, в «слоистую» глубину времени, в архаические глубины подсознательного. Автор конструирует целый ряд сходных ситуаций: и «копание» тоннеля под рекой Урал («Утрата»); и «проваливание» в пыточный подвал («Стол, покрытый сукном и с графином посередине»); и «ввинчивание» Ключарева в узкое отверстие лаза («Лаз»); и «втискивание в щель», в трещину («Удавшийся рассказ о любви»). Узкое место, названное «лаз», «щель», – это или трещина в земле, или нора, или отверстие в стене, «ввинчиваясь» в которые, герой возвращается в прошлое. Все эти реальные и ирреальные попытки разомкнуть ограниченное бытие личности в вечность связаны с поисками человека собственного места в переходном времени-пространстве, между «всегда» и «сейчас», вечностью и сиюминутностью, оборачиваются духовным «застреванием» во времени, блужданием в лабиринте, иначе – не только единым сюжетом, но единым стилем маканинской прозы, фабульно подкрепляемым «уходами» и «возвращениями» героев. И.Соловьева называет его «законом возвратов – колебаний», И.Роднянская – «синдромом навязчивых состояний», в диссертации этот стилизованный закон определяется – «законом спирали», с ее многовариантным, но повторяющимся движением вперед – назад и вверх – вниз. Если, анализируя речевую форму Маканина, говорится о «спирали», то в случае Петрушевской возникает образ «винта», внедряющегося в глубину бытового слова.

В третьем разделе главы – **«Повествовательный контрапункт в прозе Л.Петрушевской»** – показывается, как направленно и интенсивно писательница преобразует традиционные речевые модели, опираясь на живое, бытовое «говорение» и углубляясь в его «недра». Идя навстречу стихии устного слова, она творит целый «лингвистический континент» – со своим словарем, синтаксисом, тропами, выявляя тем самым свой, «петрушевский» стиль, стиль максимальной свободы – речевой, в первую очередь, свободы, обретающей форму парадокса. Ее стилизованная форма несет в себе бесстрашно-свободное (трезвое, беспощадное) отношение к реальности, будничной и неприглядной. Совмещение контрастирующих речевых стилей (книжного и разговорно-просторечного, жаргонного и литературного, экспрессивного и канцелярского, риторического и абсурдистского) демонстрирует парадоксальный характер повествовательной манеры Петрушевской, чья речевая стратегия в наибольшей мере отвечает явлению широкой «сборности» (эклектичности). Именно парадоксом как максимально свободной формой мысли она творит картину мира (резко-

оксюморонную, с подчеркнутым совмещением несовместимого), который предстает в своей кричащей и драматической «лоскутности» и отчужденности его составляющих. Языковая эклектика в такой системе координат – совершенно закономерное явление («где начинается эклектика, там зарождается свобода», как верно замечает Б.Парамонов).

Неудержимая россыпь житейского и языкового сора артистически выстраивается художником, в результате чего возникает искуснейшая речевая ткань, когда штампы, «груды речевого шлака» (А.Смелянский), приводятся в столкновение друг с другом, когда «терриканы отработанного трепы» (М.Туровская) идут в отходы, чтобы заставить лексику быть смысловозначительным и индивидуализирующим фактором. Слог Петрушевской характеризуется стилистическими диссонансами, эпатазирующими нарушениями литературного этикета. Ее повествование вбирает в себя и просторечие, и жаргон, и канцеляризмы, и экспрессионизмы, и собственно книжную лексику, образуя заявленный лексический коллаж. Так, яркое впечатление о характерном для нее искусстве речевого коллажа можно составить на основании одного из фрагментов очень узнаваемого текста:

*...а выставка была не хухры-мухры, неопределенной ценности проект типа "коммуналка сороковых", альманах хлама, канализационных труб и старых унитазных сидел, проводов с клеммами побелки и с лампочками на конце, кухонных столиков из тонкой засаленной фанерки, крашеных хозяйской лапой вдоль и поперек, чем аляпистей, тем выразительней образ, то есть собрание того, что еще можно было найти вокруг домов во время капремонта, и за граница этим любовалась, как если бы ей представляли добычу археологов Помпеи («Донна Анна, печной горшок»)).* Эту формулу сегодняшнего искусства можно квалифицировать как формулу речевой нонселекции или – иначе – эстетизации того самого «сора» жизни, из которого «растут стихи, не ведая стыда». Подобно тому, как за словесной небрежностью стоит постоянное стремление автора осмыслить сущность бытия через житейские подробности несовершенного и непостоянного мироустройства, за нарочитым нарушением всех языковых норм стоит его же (авторская) потребность через противоречивый словесный массив текста освоить человеческую личность и мир ее обитания. Впечатление неряшливости слова, выстраиваемого Петрушевской, конечно же, обманчиво. За видимым языковым сором (нонселекцией) стоит филигранная работа со словом, показанная в этом разделе на примере анализа рассказа **«По дороге бога Эроса»**. Открывающее этот текст сложное предложение, состоящее из целого ряда обособленных, уточняющих, присоединительных конструкций, создающих эффект нанизывания и приращения подробностей, ухода в сторону и т.п., содержит в себе огромную семантическую энергию, реализуемую на протяжении всего последующего повествования. Многочисленные словесные повторы, «возвращения», «хождения по кругу» – это и есть стилевая доминанта прозы Петрушевской, отзывающаяся в фокусе (клубковом, спутанном) ее речевого строя.

На интонационно-синтаксическом уровне этой прозы тоже имеет место парадоксальное сочетание противоположных тенденций: дробления / присоединения, членимости / непрерывности. С одной стороны, фраза Петрушевской разворачивается прерывисто, она дробится на части, каждая из которых претендует на известную самостоятельность и ударность. В результате – внутренние

«швы», связывающие «куски» предложения, становятся явными, усиленными: они не прячутся, а «выставляются» и обнажаются. Фраза может дробиться самыми разнообразными способами: могут быть отделены однородные сказуемые, части сложносочиненного или сожноподчиненного предложений, причастный и деепричастный обороты и т.д. (именно это явление лингвисты именуют парцелляцией). С другой стороны, Петрушевской творится единство и непрерывность потока речи, которые создаются многочисленными присоединениями, перебрасывающими мостики между фразами и абзацами. Нагромождение присоединительных конструкций парадоксально смещает семантический фокус предложения. Там, где можно поставить точку, ставится запятая (и наоборот); запятая превращается в совершенно особый, интонационный знак препинания. Синтаксические единицы нанизываются последовательно на одну нить по принципу контаминации, и предложение, достигнув критической точки, рвется, отторгая и тем самым семантически акцентируя выделяемое слово. Эти странные синтаксически-смысловые сдвиги, формируемые Петрушевской, А.Барзах называет «смещением семантического фокуса», диссонансом, спрятым в самой структуре предложения. При этом противоречия и диссонансы, явленные на лексическом и синтаксическом уровнях речевой формы прозы Петрушевской, по-своему уравниваются и гармонизируются (не семантически, а интонационно) повествовательным контрапунктом. Он всегда стоит на отметке «умеренно», убыстряя или замедляя речевой темп только в пределах заданного диапазона. В итоге – рутинная повседневность мира предстает и остро драматической, и вместе с тем музыкально уравновешенной. Как тонко и точно говорит Р.Тименчик, в текстах Петрушевской рождаются «музыка и мука, два полюса земного существования, два края жизни. Автор все время держит в памяти обе предельные точки разом, различая в возвышенной гармонии фальшь заигранных клавиш, а в рутине дольного – богоданную музыку бытия»<sup>3</sup>.

Открытие Петрушевской в области повествовательного формостроения заключается в создании симфонического эффекта, достигаемого в рамках монологически (по его внешнему устройству) организованного рассказа. Объединения разных способов передачи чужой речи (несобственно-прямая, несобственно-косвенная, удвоенная косвенная речь) в слове Петрушевской, тяготеющей к неожиданным совмещениям, порождают гибридные и нестандартные образования, например, несобственно-прямой диалог или «односторонний» диалог (разговоры по телефону). Проведенный нами анализ подтверждает, в частности, справедливость выводов Н.А.Кожевниковой, пишущей о том, что «не только субъект речи определяет речевое воплощение повествования, но и сами формы речи вызывают с известной определенностью представления о субъекте, строят его образ»<sup>4</sup>. Среди таких форм в прозе Петрушевской особо надлежит выделить скрытый диалог между оценками персонажей. Он означает, что в рамках одного текста имеют место перемежающиеся точки зрения разных персонажей, открывающие возможность вариативного толкования того или иного действия или мотива. Так возникают перекрестные, контрастные, объемные представления

<sup>3</sup> Тименчик Р. Послесловие к кн.: Петрушевская Л.С. Три девушки в голубом. М.: Худож. лит., 1989. С.397.

<sup>4</sup> Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М.: Наука, 1994. С.5.



о созданных характерах, которые «застывают» в своей неокончателности; сам же сотворенный автором персонаж от приговора как бы ускользает.

Речевая стихия в прозе Петрушевской выражает, как правило, не событие жизни героя, а созерцание этого события окружающими – хором, подобно хору в античной драме. Именно на реакцию «хора» откликается читатель, рефлексия же автора по поводу изображаемого оказывается принципиально не доведенной до конца. Информация о событии подается писательницей не прямо, а чаще всего – через оценку самого факта неким безличным окружением. Так, например, характер «расследования» несостоявшегося убийства младенца носит рассказ «Дитя». В нем участвуют шоферы, медсестры, роженицы, адвокат и семья преступницы. Повествование Петрушевской как бы имитирует неофициальный протокол, о чем свидетельствуют специфические речевые формы типа: *по ее утверждению, по мнению всех, передавали из уст в уста* – и специальная юридическая лексика (*преступление, арестантка, совершать дело*). Императивная формула, которой открывается рассказ (*Ей не было оправдания*), формула, выражающая приговор обывателей, казалось бы, полностью подтверждается. Даже адвокат склоняется к объяснению происшедшего невменяемостью своей подзащитной, которая *ведет себя как глупый ребенок*. Однако в тексте есть и другая (не проговоренная словом, а предъявленная мезансценой, статуарно) «точка зрения», выражающая иное видение события – со стороны нищей семьи арестантки (старик-слепец, двое детей в бедных матросских шапочках и сердобольная посторонняя старушка): *Вид у них был такой, словно именно с ними что-то произошло, какое-то несчастье*. Этот другой – оптический и этический – ракурс отменяет однозначную категоричность начальной императивной формулы, не опровергая ее, но оставляя преступление без окончательного приговора. С точки зрения внешнего наблюдателя, который ведет рассказ, поступок женщины бессмыслен, абсурден. Его смысл помогает прояснить христианский миф, убедительно раскрытый в анализе, проведенном Ю.Серго<sup>5</sup>. Подтекстовая аллюзия на библейский сюжет дает возможность художнику сказать об изначальном – не осознаваемом ни самой героиней, ни ее судьями – смысле происшедшего и тем самым разомкнуть рамки этого рассказа в сферу экзистенциального и всечеловеческого.

Итак, парадоксальная полифоничность как стилевая доминанта прозы Петрушевской, открывающая свое полисемантическое наполнение, выявляет себя на разных уровнях ее текстов, и в первую очередь – на уровне речевом. Повествовательный план ее текста пронизывает остальные его планы (фабульно-сюжетный, хронотопический, мифопоэтический) по вертикали. Лексико-семантические и синтаксические парадоксы обуславливают парадоксы психологические и сюжетные. Исходя из этой сложной внутренней связи разных уровней поэтики прозы Петрушевской и солидаризируясь с позицией В.Эйдиновой (высказанной по поводу повествования Л.Добычина), в итоге делается вывод о том, что Л.Петрушевская создает свой художественный мир «как мир преимущественно словесный, живущий энергией не персонажей, не фабульных ситуаций, не ин-

---

<sup>5</sup> Серго Ю. Сюжет античного и христианского в женском прочтении («Теща Эдипа» и «Дитя» Л.Петрушевской) // Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре: Мужчина глазами женщины. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2001. С.130-131.

тенсивных сюжетных ходов, – но энергией повествовательной стихии»<sup>6</sup>. Иную (отличную от текстов Маканина и Петрушевской) направленность имеет повествовательный строй другого «фигуранта» исследования – Виктора Пелевина.

Четвертый раздел первой главы называется **«Деконструкция словесной формы в произведениях В.Пелевина»**. В отличие от Маканина, создающего обобщенный, но вместе с тем и ощутимо жизненный образ людского существования, и от Петрушевской, исходящей из приближенной к человеку сегодняшней повседневности, в текстах Пелевина читатель имеет дело с материалом, литературно обработанным, преобразованным в русле его противостояния обыденному миру и получающим характер некой призрачности. При всей насыщенности бытовыми деталями его проза тяготеет к подчеркнутой, укрупненной метафоричности, даже, как замечают многие критики (Р.Арбитман, Д.Быков, А.Генис, В.Курицын, Л.Филиппов), – к эзотерике и отсюда – к максимальной смысловой обобщенности. Между тем само многообразие форм (речевых, в частности), творящих картину этой призрачной жизни, позволяет говорить о движении прозы Пелевина в русле той большой формосозидательной тенденции, которая специфически проявляется в творчестве и Маканина, и Петрушевской, и многих других авторов.

Мир текстов Пелевина строится по одной и той же модели, из типовых, хотя и варьирующихся деталей. Конструктивными основаниями этого мира становятся образы-концепты – «клетка» (камера, тюрьма, тупик) и «коридор» (тоннель, лифт, шахта, метро, подземелье). Соединяясь, они образуют замкнутое, жестко очерченное линией запрета, безвыходное, бесчеловечное «антипространство». Картонная ракета, бутафорский луноход, купе железнодорожного вагона, палата пионерлагеря, цех бройлерного комбината, экран монитора, тюремная камера – это всего лишь разные его наименования. Третий элемент художественной конструкции Пелевина связан с концептом «окна» (стекла, рамы, подоконника). «Окно» у Пелевина, как точно замечено А.Генисом, выступает в качестве символа границы миров, границы, в сущности, иллюзорной, произвольно смещающейся в ту или другую сторону. Бытовые реалии возводятся писателем в ранг символов жизненного тупика, вырастающего в тупик экзистенциальный. Метафорическая геометрия пространства текстов Пелевина выражается в повторяющихся, устойчивых образах «лабиринта», «спирали» и «параболы». В то же время вектор движения у Пелевина чаще всего обозначается знаком «стрелы» (словом-образом и криптограммой). И поэтому пелевинское образное слово настойчиво выражает идею драматического существования человека в мире, который посягает на его свободу и достоинство, но которому он, человек, не дает взять над собой верх. С идеей восхождения связан в прозе писателя и образ Вавилонской башни – символ нескончаемого движения вверх и – одновременно – архетипический символ смешения языков.

О языке прозы Пелевина в современной науке идет напряженный спор. Одни (А.Немзер, например) видят в его вещах конъюнктурность, а другие (А.Архангельский и А.Генис) – неуклонную работу со штампами, необходимую художнику конца 1990-х годов. Кому-то (Вл.Новиков) язык писателя кажется стертым, безликим, а кому-то (А.Антонов, И.Роднянская) его повседневное

---

<sup>6</sup> Эйдинова В. О тайне добычинского повествования // Добычинский сборник. Даугавпилс. 2000. С.163-171.

кичевое слово представляется специфически авторским и самобытным. Язык Пелевина получает в критике самые противоречивые определения: буриметический, эклектический, русско-английский, современный новояз, вьедливое аргю, лоскутное одеяло, винегрет, волапук и т.п. Развернутый анализ лингвистических экспериментов Пелевина предпринял на страницах журнала «Грани» А.Антонов, предложивший термин, фиксирующий новое речевое явление: по аналогии с «новоязом» Оруэлла – «внуяз» («внутренний язык»)<sup>7</sup>. Действительно, двигаясь по пути Оруэлла в весьма неожиданном направлении, Пелевин, по словам Антонова, создает свой «одноразовый» язык, который складывается в пределах индивидуального текстового пространства. Если у Оруэлла «новояз» основан на «уничтожении слов», на усечении смыслов, то Пелевин, наоборот, формирует его с целью «приращения смыслов». Спрессовывая специальную лексику и перемещая ее в «чужую» сферу обитания, современный прозаик осуществляет «качественный скачок», в результате которого слово отрывается от своего прямого значения и как бы «переводится» на другой язык. Пелевин последовательно осуществляет деконструкцию советского мифа на всех уровнях поэтики своих текстов, и прежде всего – на лексическом уровне. *Совесть эпохи, воля народа, решительный этап, завершение строительства* – в этих и подобных им догматических словесных образованиях читатель встречается не столько со словами, сколько со знаками, указывающими на вполне определенные типы текстов. Главную нагрузку опровержения этих шаблонных текстов и звучащего в них механического, мертвого смысла берет на себя сам способ аранжировки фигур риторического синтаксиса, названный критиками (И.Зотовым и С.Некрасовым) – «буриметическим». Сквозь видимую бессмыслицу здесь отчетливо проступает стиль средств наглядной агитации, стертый, клишированный язык лозунгов. Подобные приемы уже встречались в литературе (например, у В.Аксенова и у А.Зиновьева), однако интонационный строй прозы конца XX века решительно отличается от сатирического пафоса шестидесятников, что проявляется в отказе от непосредственной оценочности (нередко – идеологической), а также – в подчеркнутом бесстрастии и отстраненности современного автора. К советскому мифу Пелевин подходит преимущественно с эстетико-лингвистической и психологической точек зрения. Он последовательно развенчивает «красную магию» как систему зомбирования массового и индивидуального сознания, совершаемого, в первую очередь, посредством слова.

Анализ словесного уровня поэтики Пелевина, предпринятый в диссертации, позволяет утверждать, что деконструкция советского мифа не единственная и даже не главная задача Пелевина. Свои лингвистические эксперименты писатель ведет в самых разных направлениях. В частности, его речевая форма отражает противоречивый процесс сближения литературного языка и сленга, демонстрируя обретения и потери на этом пути. С одной стороны, введение сленговых элементов диктуется стремлением автора передать «речевой кругозор» определенного типа персонажей. С другой стороны, в целом движение художественного слова навстречу сленговому обусловлено не только стилевыми устремлениями писателя, но и общей тенденцией развития современной речевой формы – ее семантическим переосмыслением и «приращениями», обусловленными этико-

---

<sup>7</sup> Антонов А. ВНУЯЗ («внутренний язык») в творчестве Пелевина // Грани. 1995. № 175. С.125-148.

эстетическими представлениями человека конца XX века. Наконец, введение сленговых речевых моделей и демонстративный «уход» от жестких речевых норм следует рассматривать и как способ утверждения художником права личности на собственное «говорение», как проявление внутренней свободы человека. В количественном отношении в эзотерических текстах Пелевина наиболее активны не сленговые единицы с семантикой физического уничтожения (*завалить, мочить, грохнуть*), а глаголы, обозначающие речевую и умственную деятельность: *рубить, просечь, загнуть, тормозить, грузить, наехать* и др. Омонимия в данном конкретном случае обуславливается не только расширением общепринятого, закрепленного в словаре значения, но и авторскими, подчеркнуто эклектическими речевыми совмещениями. В «эзотерическом пространстве» пелевинских текстов омонимия передает идею текучести и размытости понятий, представлений, миров.

В текучих и призрачных «внутренних» мирах Пелевина значение слова тоже «растекается», «растворяется», вследствие чего его многозначность оборачивается потерей номинативности. Корень слова, его семантическое ядро, оказывается избыточным, и писателю порой достаточно лишь указания на предмет или явление – употребления местоимения или местоименного наречия (*там, тут, здесь, туда*), в которых имплицитно присутствует эзотерическая семантика. В этом случае внешне бытовой диалог аранжируется так, что за ним прочитывается другой – метафизический смысл, а субстантивированные местоименные наречия «мерцают» какими-то новыми, нетривиальными, можно сказать – экзистенциальными смыслами. Например: *Обычная анкета: где родился, когда, зачем и так далее*. Последний вопрос, естественный при пересечении границы той или иной страны, вопрос о цели прибытия – резонирует с вечным вопросом о смысле жизни, и оба значения актуализируются в тексте. В итоге – пелевинская внебытовая, «эзотерическая» интерпретация человека и мира проявляет себя в характерной для него «тривиально-призрачной» стилевой форме, когда банальности и очевидности наполняются «нездешним», «иным» смыслом.

Ощущение призрачности «внутренних» миров, создаваемых Пелевиным, усиливается благодаря их явной литературности и реминисцентности, и возникающий при этом второй план нередко подается совершенно открыто (в рассказе «Вести из Непала» цитируется буддийская «Книга Мертвых», а в рассказе «Ника» с первого абзаца вводятся цитаты из Бунина и Блока). Стремлением автора обнажить «двойное дно» повседневности продиктованы и особенности пунктуации его рассказов. Так, графическое оформление текста (шрифтовое выделение) тех или других его компонентов становится средством выражения авторского замысла (например, слово «**КАРМА**», *написанное крупными черными буквами на белом фоне, тем шрифтом, каким печатают название газеты «Правда»*).

Как показывает анализ, лингвистические эксперименты Пелевина носят разнонаправленный характер, деконструкция его словесной формы проявляется отнюдь не однозначно. Разрушая старый «новояз», Пелевин создает другое «новоречение» – индивидуально-авторское, функционирующее только в пределах авторских текстов, в результате – возникает так называемый «внутренний язык» – неопределенно-мистический, эзотерический язык для посвященных (для – *убедившихся*, по Пелевину). На его создание работают разнообразные стилевые приемы, среди них – и мета-

форизация тривиальных деталей, и наращивание эзотерической семантики местоимений, и эвфемистические конструкции, и многообразные эклектические словесные совмещения, направленные к деканонизации речи современного человека.

Предпринятый в первой главе анализ символического значения образов-концептов в произведениях новой прозы («подкоп», «зов», «утрата» – Маканин; «круг», «западня», «лабиринт» – Петрушевская; «клетка», «коридор», «стрела» – Пелевин) позволяет оценивать их как открытия не только в области словесного творчества, но и в области психологии. Проходя сквозь призму сознания героя-повествователя, метафоры и ключевые слова обнажают свою «внутреннюю форму» и в этом смысле несут психологическую нагрузку, выступая в качестве одной из форм психологического анализа. Рассмотрению многообразных и сложных явлений и форм психологического анализа в прозе 1980-1990-х годов посвящена **вторая глава** диссертации – **«Внесубъектные формы психологизма в современной прозе»**.

Во второй половине XX века учеными, работающими в разных областях гуманитарной науки, прослеживается возрастающий кризис человеческой индивидуальности. Как утверждает современная литературная наука и критика (Л.Гинзбург, Л.Аннинский, А.Генис, И.Роднянская), на смену индивидууму приходит человек-стереотип, «человек-ноумен», «код», «иероглиф», человек «переключаемый», «виртуальный субъект» и т.п. В обстановке «рассеивания характера» перед литературоведением остро встает вопрос: насколько актуальны сегодня способы и формы психологического исследования человека, разрабатываемые искусством. В современных литературно-критических работах можно встретить немало высказываний, содержащих сомнения в продуктивности традиционных форм психологизма для прозы конца XX века. Так, О.Лебедушкина квалифицирует анализ психологии человека как «карательный метод» по отношению к жизни. Т.Касаткина предъявляет счет психологизму за деонтологизацию реальности. Критика настойчиво пишет об антипсихологизме современной прозы.

Вводный раздел второй главы содержит сведения **«Из истории и теории вопроса»**. Психологизм как эстетический принцип предполагает целенаправленную разработку способов и форм раскрытия психологии человека, иначе говоря, – приемов психологического анализа. В процессе литературной эволюции его инструментарий непрерывно видоизменяется и обновляется. Во второй половине XX столетия наблюдается активный перенос «центра тяжести» на «внутреннее» – в глубинные слои психики, в область «бессознательного» (сны, галлюцинации, бред и т.п.). Объективная действительность писателями конца века изображается лишь постольку, поскольку она осваивается сознанием того или иного героя, что приводит к дроблению картины мира на множество субъективных «осколков», сводимых подчеркнуто беспорядочно. Как пишет Л.Я.Гинзбург, «наблюдается убывание характера, стремление представить чистые процессы, процессы без человека, в идеале – чистую текучесть»<sup>8</sup>. Тяготее к противоположным полюсам, литература стремится «предъявить» миру или «чистое сознание», или ситуацию в качестве заместителя психологического анализа, но и в том, и в другом случае речь идет об исчезновении индивидуальности, расщепле-

---

<sup>8</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л.: Худож. лит., 1977. С.272

нии характера. Означает ли эта ситуация исчезновение психологизма как способа освоения человеческой личности? Или мы имеем дело с так называемым «минус-приемом» – «антипсихологизмом» как новой формой изображения человека?

Причины радикальных трансформаций психологизма в конце XX века связаны, во-первых, с усложнением представлений о человеке и, во-вторых, с изменением качества авторского сознания. Авторская истина, по наблюдениям современных исследователей (Б.Кормана, Ю.Караулова, М.Липовецкого), релятивизируется, растворяясь в многоуровневом диалоге точек зрения. Иными словами – в рамках одного текста имеют место чередующиеся точки зрения (кругозоры) тех или иных персонажей и повествователя, что создает возможность вариативного толкования изображаемого характера. В предположительности суждений усматривается стремление автора подчеркнуть относительность всякого чужого мнения о суверенной области внутренней жизни личности, нейтрализовать категоричность оценок и активизировать читательское восприятие. Современные прозаики по-разному реализуют открытые русской классикой замечательные художественные потенции психологического парадокса, вариативности и отказа от объяснения. Например, и В.Маканин, и В.Распутин, и Л.Петрушевская, и Л.Улицкая, и др. эстетически заявляют свою позицию «несудейства». Однако не воплощенный в фигурах-оценках анализ душевной жизни личности отнюдь не ведет к внеконцептуальности психологического исследования. Психологизм продолжает трансформироваться, идя в ногу со временем и приобретая характер многоступенчатого движения в глубь человеческого сознания и подсознания. Этот процесс «погружения» современной прозы во внутренний мир современного человека (мир расщепленный, противоречивый) происходит с использованием других, нежели в недавней (середины XX века) и тем более, в прозе классической, – структурных компонентов текста. Так, психологизм в произведениях последних десятилетий характеризуется латентной, нерасчлененной, тяготеющей к синкретизму тенденцией. Поэтому его специфическим качеством становятся внесубъектные формы выражения авторского сознания. Помимо повествовательных, это формы сюжетно-композиционные и пространственно-временные. В отсутствие вербально развернутого авторского психологического анализа, центр тяжести смещается на ситуацию, сюжетную конструкцию, хронотоп.

В качестве яркого выражения этой тенденции во втором разделе главы рассматриваются **«Формы раскрытия «усредненного» сознания в прозе В.Маканина»**. Определяющим структурообразующим элементом и главной формой изображения человека в прозе Маканина 1970-80-х годов становится *конфузная ситуация*. Благодаря приему *остранения*, писателю удается показать *живого*, незавершенного человека, избегая типажей и обобщений. Особое внимание в этой части работы приковано к маканинскому «сюжету усреднения». Прослеживая его двухвековую историю, писатель-аналитик развертывает в своих текстах чудовищный парадокс превращения альтруистического стремления интеллигенции служить народу – в насильственное ее «выравнивание» в ходе XX столетия. Он показывает, как вынужденная социальная мимикрия оборачивается ситуацией «психологической мимикрии», совпадающей с устремлениями слепо живущей толпы, с инстинктом роя, стаи. В итоге – на исходе столетия, когда, казалось бы, репрессивный нажим снимается,

человек продолжает «усредняться», подсознательно растворяя свое «я» в толпе, уподобляясь ей не только внешне, но и внутренне. Концепция «усредненного» человека толкает писателя к изобретению новых, утонченных форм его постижения, к открытию «закрытого» человека, к поиску форм высвобождения человеческого из обыденного (повседневного, наружного, внешнего). Главным направлением этого поиска становится интенсивное «погружение», «углубление» человека в себя, а главной формой этого «погружения» выступает картина потока бытового сознания современного человека – сознания спутанного, расщепленного, захламленного штампами и шаблонами.

Маканин создает достоверный и емкий образ современного бытового сознания, идя свойственным ему «стилевым путем» углубления в сам механизм истончения и расщепления внутреннего мира современного человека. Писателя более всего беспокоят причины капитуляции личности перед механической силой повседневности. Подчиняясь «самотечности жизни», отказываясь управлять собственной судьбой, человек делает выбор в сторону инерции, безответственности и бытового автоматизма. Подмена представлений о смысле жизни убогими, стандартными формулами влечет за собой подмену человека ролью, функцией, а значит – и потерю человеком имени.

Как известно, анонимизация при тоталитаризме – знак унификации, занижения статуса человека, отношения к нему не как к конкретной личности, а как к общему типу; одновременно со стороны личности – это форма сокрытия своей сущности от репрессивной машины. Так обстоит дело с точки зрения социальной психологии, но художественная логика открывает более широкие горизонты интерпретации анонимности. Для Маканина обозначить действующих лиц именами – значит зафиксировать статическое понимание человека, а заменить местоимением или знаком – значит зафиксировать экзистенциальную ситуацию: *он, она, они*, или – *муж, жена, приятель* («Голоса»); *мужик* («Там была пара»); *иероглиф, пляшущий человечек* («Иероглиф»); *человек – лет ему за сорок, а имя его не важно* («Утрата») и т.д. В героях Маканина сознательно отсекается «особенное», вследствие чего они либо лишаются собственных имен, либо носят имена условные, как бы случайные (Куренков, Костюков, Родионцев, Шуваев). Стирание, обесцвечивание индивидуальности провоцирует буквальную безымянность. Этот прием доводится до предельного обнажения в повести «Стол, покрытый сукном и с графином посередине», где автор прибегает к обозначению прописными буквами участников бесконечного судилища. «Шрифтовое неравенство», по выражению П.Вайля, выделяет в тексте не носителей имен, а их знаки, функции.

Писатель ищет корни продолжающегося расчеловечивания людского мира и, не удовлетворяясь историко-социологическим объяснением этого процесса, продвигается вглубь. Так возникает органичный для стиля Маканина принцип «спуска», реализуемый в целом комплексе уже известных нам ключевых авторских образов («тоннель», «подкоп», «лаз», «щель», «андеграунд»). В поисках решения загадки человека Маканин погружается во тьму бессознательного. С «принципом погружения», выражающим стилевое мышление писателя, связан образ «дна» – глубинного слоя подсознания человека. Пока человек пребывает в мире повседневных забот и тревог, его подлинное «я» остается невыявленным, растворенным в безликой среде. Чтобы его обнаружить, Маканин намеренно строит «ситуации обнажения» глубин сознания своего героя. Этот характерный

свой прием (внедрения, углубления) он проецирует и на физиологическую сферу человеческой натуры. Но в авторской системе координат «идея спуска» имеет и другой – художественно-философский смысл. Бесстрашное погружение во тьму и хаос означает проникновение автора в истинную суть вещей. И чем глубже погружается он (вместе со своими героями) в толщу земли, времени, в подсознание, биологию, физиологию, тем ярче проявляется (отдаляясь, но становясь все более отчетливой и ослепительно прекрасной) вертикаль, вершина, синева – как образное запечатление человеческого духа. Это и желтые горы в «Голосах», и волнистая линия холмов («Там, где сходилась небо с холмами»), и рождение легенды в «Утрате», и светonosный горный ландшафт в «Кавказском пленном», и «вершина, устремленная к небу: устремленная к той самой синеве, где мы ждем или ищем открывшийся нам смысл» («Сюжет усреднения»). Так возникают маканинские *голоса*.

Как утверждает в диссертации, «голос» в прозе Маканина – это знак «обнаружения» мира «внутреннего человека»: его страха, совести, стыда и скрываемой боли. Это сложная метафора памяти, знак мучительной рефлексии личности, ее отчаянной попытки преодолеть временные и пространственные барьеры и вместе с тем – это метафора утраты смысла жизни и кризиса самоидентификации человеческого «я». Способность героя расширить свое «зрение» посредством мысленного перемещения в прошлое (мотив «копания») и противостоять разрушительной силе «самотечности» является признаком искомой человеческой индивидуальности. Иначе говоря, именно «голоса», непосредственно связанные у Маканина с «конфузной ситуацией», ситуацией обнажения человеческой сущности, предстают способом прорыва сквозь толщу быта к бытию.

Хронотопические способы выявления внутреннего состояния человека Маканина показываются в диссертации на примере анализа повести «Утрата». Все три ее сюжета связаны идеей борьбы человеческой гордыни с неумолимым временем, с сознанием собственной смертности: безжалостное время все и вся ровняет с землей, затягивает травой и обращает в бесформенность. Предпринятый анализ пространственно-временной структуры «Утраты» убеждает в том, что современный прозаик намеренно отстраняется от идеологических и социальных ориентиров и способов, препятствующих исследованию психологии человека конца XX века, и производит испытание новых, экспериментальных форм анализа его релятивистского, сомневающегося сознания. Предъявляя читателю негативный опыт контакта людей наших дней с прошлым, автор не боится *сделать свою боль всеобъемлющей и свою утрату – всеобщей*. Вряд ли случайно зарубежная славистика диагностирует феномен «Утраты» Маканина как состояние серьезных затруднений, испытываемых современной русской литературой, «когда все идеальные формы оказываются неадекватными действительности»<sup>9</sup>. Но именно это состояние кризиса, утверждает в диссертации, и движет писателем в его поисках новых (адекватных современности) форм и способов изображения мира и человека.

---

<sup>9</sup> Dowsett Colin. Postmodernist allegory in contemporary soviet literature: Vladimir Makanin's Utrata // Australian Slavonic and East European studies, 1990. Volume 4. Number 1-2. P.21-35.



Если произведения Маканина можно квалифицировать как повествование, многосторонне исследующее феномен посредственности, то вещи Петрушевской следует охарактеризовать как повествование, парадоксально совмещающее сферы обыденности. Таков предмет третьего раздела второй главы – **«Способы выражения «обыденного» сознания в творчестве Л.Петрушевской»**. Тексты писательницы репрезентируют бесконечное разнообразие сюжетов на семейно-бытовые темы, однако, знакомый по произведениям Ю.Трифонова и В.Маканина «пошлый быт» предстает здесь через «утрированное» (А.Синявский), неожиданное сочетание физиологизма с мистикой, натурального с мифологией, хаотично-бытового – с поэтически-возвышенным. В раскрытии мира и человека для Петрушевской принципиально значима ситуативность, спонтанность. Уже в зачинах своих рассказов она парадоксально подчеркивает (утрирует) заурядность житейских ситуаций: *Они познакомились – так бывает – в очереди в пивбар («Али-Баба»); Две высокие души иногда встречаются летом у прилавка овощного магазина, в очереди – мужчина и женщина («Две души»)*. Преднамеренно снижающие ситуацию обстоятельства и детали, казалось бы, сразу ставят человеческую драму на грань низкой комедии или даже грубого анекдота. Мера откровенности автора выглядит почти вызывающе, особенно в рассказах о людях социального дна («Али-Баба», «Бал последнего человека», «Богема», «Дочь Ксении», «Бацилла»), однако откровенность, облеченная в парадоксальные, порой гротескные одежды, снимает грубость изображаемой натуры. Естественное при погружении на самое дно жизни чувство отторжения, даже брезгливости, не отменяет щемящей боли за порушенную жизнь, за поругание человеческого в человеке.

Своеобразная художественная «оптика» Петрушевской, отмечаемая многими критиками (Г.Вирен, Е.Гоцило, О.Дарк, Л.Панн и др.), позволяет ей одновременно видеть противоположные стороны бытия: чистоту и грязь, радость и отчаяние, боль и наслаждение, жизнь и смерть. В авторском изображении и понимании сама повседневная бытовая жизнь (заурядная, тривиальная, пошлая, банальная) содержит в себе истинное, сущностное, бытийное, высокое, трагедийное. В «мусорном», постыдном (*А что в быту не постыдно?*) она открывает возвышенное, вечное и дает возможность читателю уловить и запомнить этот момент сопряжения дольного с горным, причем дает возможность сделать это самому читателю, отказываясь от форм, содержащих прямые авторские объяснения и оценки.

Психологическая рефлексия, специфичная для Петрушевской, как правило, «спрятана» в ситуацию. О внутренних процессах, протекающих в психике ее персонажей, можно лишь догадываться по внешним их проявлениям – мимике, телодвижениям, интонации, причем «внешнее» в человеке Петрушевской часто не совпадает с «внутренним», более того – парадоксально ему не соответствует. Она намеренно подчеркивает несовпадение внешнего и внутреннего, «натурного» и психологического, открыто заявляя необходимую ей мысль о трудной проницаемости внутренней жизни человека и демонстрируя уважение к тайне «чужого», «другого» мира. Обнажение сокровенного, душевная уязвленность, сердечная травма, нанесенная ее героиням, – все эти состояния не становятся предметом развертываемого автором психологического анализа, но, напротив, превращаются в фигуру умолчания. Человек в восприятии Петрушевской предстает «вещью в себе»

(эта формула звучит в рассказе «Бал последнего человека»). В ординарных, не-уникальных, необаятельных, зачастую мелких и жалких героях она прозревает существование закрытого для окружающих внутреннего мира, где *за каждым большими глазами стоит личность со своим космосом, и каждый этот космос живет один раз и что ни день, то говорит себе: теперь или никогда* («Али-Баба»). Писательница убеждена в том, что внутри каждой личности заложена высшая ценность, что в каждом присутствует искра божественного замысла. Следствием такой убежденности является то, что в рассказах Петрушевской, предельно насыщенных физиологией и бытом, концептуально важным оказывается идеальное начало; соотношение телесности и духовности разрешается в пользу бессмертной любви – в онтологическом (не романтическом) смысле этого понятия. Человеческое тело, брэнная плоть представляется писательнице лишь временной «личной», «бросовым коконом», полуразрушенной болезнями и страданиями «оболочкой», под которой прячутся *неуловимые гении* – бессмертные людские души. Открытие чистой сущности (эйдо-са) вполне заурядных героинь происходит в рассказах «По дороге бога Эроса», «Лабиринт», «Донна Анна, печной горшок», «С горы» и др.

Если в произведениях Маканина отмечается предельная близость и одновременно отстраненность и холодность в отношении автора к своим персонажам, то в прозе Петрушевской складывается другая атмосфера. Герои и ситуации здесь подаются с точки зрения случайных знакомых, сослуживцев, соседей, но сквозь это разноречие – над ним – звучит печальная авторская мелодия любви и милосердия. Разница в степени и качестве дистанции между автором и его персонажами предопределяет иной **выбор имен**. Для Петрушевской это прием, выполняющий важную стилистическую, а также характерологическую и смысловую функцию. Имя персонажа, активизируя накопленный мифологической и литературной традицией ассоциативный потенциал, выступает в роли сигнала дистанцированных связей. Через посредство имени, в котором закодирован интертекстуальный план, персонажи получают эстетическую «прописку» и оценку. Героини рассказов Петрушевской нередко имеют литературных двойников (Беатриче, Гретхен, Маргарита, Джульетта, Золушка и др.) В качестве мифологических двойников выступают Артемида («Смотровая площадка»), Диана («Младший брат»), Минерва («Сон и пробуждение»), Ника («Путь Золушки»), Афина и Деметра («Мужественность и женственность»). Отношения персонажей Петрушевской с именем, этимологические и интертекстуальные, проявляются в широком семантическом диапазоне: и тождества, и контраста, и парадоксального сближения, и усиления. Несомненно то, что операции, проделываемые автором с именами, принадлежат к наиболее ярким свидетельствам таланта писательницы, чей парадоксальный стиль блестяще реализует себя в форме поражающих «сближений – отторжений» сегодняшнего мира с миром великой человеческой культуры прошлого, а традиционная мифопоэтика трансформируется в «поэтику обытовленных мифологем».

В отличие от персонажей аналитической прозы Маканина, персонажи Петрушевской изначально лишены способности к рефлексии и не отдают себе отчета в мотивах своих поступков, поэтому «заместителями» форм психологического анализа в рассказах Петрушевской чаще всего

выступают бытовые ситуации, сознательно проецируемые на литературные и бытовые архетипы. Эту особенность ее поэтики отмечают и М.Абашева, и О.Лебедушкина, и М.Липовецкий. Последний, в частности, убедительно говорит об «архетипических формулах» и литературных моделях как «культурных опосредованиях» и преломлениях в творчестве Петрушевской «архетипов судьбы». Благодаря отсылкам к архаическим сюжетам античных мифов, житейские истории Петрушевской обретают значение высоких трагедий, созвучных текстам Еврипида, Софокла, Эсхила. Сюжеты трагедий измены, ненависти и убийства (Агамемнон и Клитемнестра), мести детей (Орест и Электра), скорбящей матери, утратившей дочь (Деметра и Персефона) «просвечивают» в повестях «Время ночь», «Маленькая Грозная», в рассказах «Отец и мать», «Выбор Зины» и др. Причем такие аллюзии сознательно маркируются писательницей в разных текстах: *греческая маска трагедии с открытым ртом* («Упавшая»), *стриженная кудрявая голова греческого мальчика* («Мужественность и женственность»), *сцена состоялась просто античная, Грозный убивает своего сына* («Маленькая Грозная»), *в полной, теперь уже не хазарской, а греческой традиции, произошли трагедийные преждевременные роды* («Йоко Оно»).

Трагедийные аллюзии открывают писательнице путь выявления высокого, грандиозного в «черновиках» сегодняшней жизни ее героев. В этом убеждает и множественность шекспировских коннотаций в ее текстах. Сталкивая образ высокой литературы с миром банального быта, Петрушевская как будто травестирует классику, однако это «как будто» лишь кажущееся, ибо благодаря шекспировской трагедии сугубо бытовой ситуации сообщается бытийный смысл, а частная семейная драма приобретает подчеркнуто экзистенциальный характер, укрупняя и заостряя проблему измены, лжи и коварства. Именно так создаваемый Петрушевской локальный, предметный «мирок», населенный несчастными (зачастую, даже ущербными) персонажами и включающий несколько вполне банальных, хотя и бесконечно варьирующихся коллизий, превращается в безграничный, уходящий корнями в архаику (и одновременно устремленный в бесконечность) образ мира, наполненный высокой и горькой истиной о трагически-возвышенном смысле человеческой жизни. Заметим, однако, что этот мир (или мирок) предстает в произведениях писательницы в свете специфического – **женского сознания**, о котором речь идет в следующем параграфе.

Внутренняя связь женщины с изначальным, стихийным предопределяет особенности женского сознания, в котором грязь и чистота, боль и наслаждение, отчаяние и радость присутствуют в нерасчлененном единстве и в парадоксальной слитности. Тому есть множество примеров в прозе Петрушевской, шокирующих с точки зрения литературной традиции, однако отрицательной оценки в этой экспрессии гораздо меньше, чем может показаться на первый взгляд. Животное, звериное – и священное, духовное пребывают в женском мире, создаваемом автором, во взаимоперетекающем, диффузном состоянии – в коллоидном растворе бытия. Ее героини живут преимущественно инстинктами, подчиняясь жизненному потоку. И если для героев Маканина принятие «самотечности» жизни есть результат добровольной капитуляции перед ее обстоятельствами, то для героинь Петрушевской проблемы выбора не существует вовсе: терпеливо покорствуя «темной судьбе», они «плывут по течению», им предназначенному. Целый ряд вариативных формул, пред-

лагаемых автором, разворачивает семантическое поле этой метафоры. Важнейший для Петрушевской образ материнской заботы также реализуется в целом ряде вариативных формул, причем материнская любовь в ее мире проявляется не только как созидательная, но и как разрушительная сила. В этой связи американская исследовательница Е.Гоцило очень убедительно говорит о десакрализации идеи материнства<sup>10</sup>, что вполне соответствует духу парадоксального видения и стиля автора повестей «Время ночь» и «Маленькая Грозная».

Выстраивая варианты «потока сознания» своих героинь, Петрушевская нередко репрезентирует сюжеты, которые могли бы стать предметом психоаналитических практик («Пропуск», «Музыка ада» и др.) Пример психоанализа по Петрушевской являет рассказ с концептуальным названием – «Бессмертная любовь». Как в истории болезни, со стенографическим безразличием и бесстрастием (характерная для Петрушевской объективная манера повествования – взгляд со стороны сослуживцев), «протоколируются», фиксируются факты (вехи, этапы) распада сознания героини, у которой, *фигурально говоря, обрушилась крыша над головой*. В параметрах внешнего мира события разворачиваются в течение семи лет, но сюжетное время рассказа движется дискретно и зигзагообразно, проецируя на экран текста изломы и сдвиги больного сознания. Выстраивая нужный ей ряд событий, писательница стремится вскрыть психические механизмы происшедшего, снова акцентируя значение тех или иных архетипов. Скажем, в случае Тони отчетливо проявляется архетип *вечной странницы, авантюристки и беглого каторжника*. А в случае Лены мы имеем дело с тяжелой наследственностью: программа саморазрушения, очевидно, изначально была заложена в психике ее семьи, что достаточно отчетливо прочитывается в словах врача-психиатра, выявляющих и позицию автора: *Причины безумия следует искать не вне, а внутри*. Эти причины в рассказе сводятся как будто к чистой физиологии, к основному инстинкту: *Инстинкт продолжения рода был не утолен, и в этом, возможно, все дело*. Однако модальность вводного слова *возможно* и дополняющая ее формула – *в разных случаях по разным причинам* – противоречат окончательности и категоричности этого высказывания, указывают на психологическую вариантность и открывают бесконечные возможности репрезентации «случаев», «причин» и неразрешимых загадок, которые преподносит психика вполне заурядных людей. Замечательно точно выстроенная писательницей психологическая антиномия «открытого – закрытого» (рассказ «Незрелые ягоды крыжовника») позволяет продолжить анализ психологических форм прозы Петрушевской в новом ракурсе.

В следующей части работы – «**Хронотопические формы психологизма**» – подчеркивается, что доминирующую психологическую роль в рассказах Петрушевской играет антитеза, предъявляющая на доступном невооруженному глазу уровне несовместимость и неслиянность разных человеческих миров, а на глубине ее текстов – психологическое движение навстречу, ожидаемое, желанное. Словесные образы пространства в рассказах писательницы классифицируются по признаку «простора – тесноты»: *тесный, душный, узкий, грязный, тоска, темнота, угол, пещера*. Из текста в текст повторяются образы «тесной» заполненности – *дом, комната, коммуналка, круг*,

---

<sup>10</sup> Гоцило Е. Художественная оптика Петрушевской: ни одного «луча света в темном царстве» // Русская литература XX века. Вып.3. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1996. С.109-119.

*кольцо, ловушка, западня, яма.* За ними угадывается, как сказал бы В.Н.Топоров, некая «замышленная против человека, “нечеловекосообразная”, принудительно-принуждающая обуженность, замкнутость, непроходимость, приговоренность человека к деформированному пространству не-свободы»<sup>11</sup>. Американская славистка Джозефина Волл проницательно пишет о «клаустрофобной атмосфере художественного пространства Петрушевской»<sup>12</sup>. Солидаризируясь с такой оценкой, диссертант, однако, обращает внимание на присутствие в текстах писательницы не замечаемого зарубежными коллегами идеального начала, в котором угадывается другое – открытое, дающее душе состояние восторга, вдохновения и подлинной жизни – «плюс-пространство». Слова-индексы этого пространства создают такой ряд: *просторный, высокий, светлый, чудесный, свобода, свет, сияние* и т.п.

Особо значимую роль в характерной для писательницы амбивалентной пространственной трактовке мира играет форма круга. Круг – это идеальная модель жизни человека, в которой пространственное и временное объединяются движением, приводящим к совмещению конца и начала. У Петрушевской хронотоп круга чаще всего приобретает значение символа безысходности человеческого существования. В повести «Время ночь» возникает близкий кругу образ западни как трагический образ жизненного мира. В конце 1990-х появляется новое и очень органичное в авторской «геометрии пространства» слово-образ – лабиринт – в одноименном рассказе. Оставаясь символом сложного, запутанного, бесконечного поиска выхода, лабиринт одновременно выступает синонимом драматической, но – свободы, разомкнутости, встречи. Из тесноты антипространства неорганичной жизни – сквозь лабиринт – в глубинное, духовное, эзотерическое пространство – таков путь героини этого рассказа. В основе поэтического преображения немолодой библиотекарши в Прекрасную Даму лежит блоковский литературный миф, сочетающийся с фольклорным (сказочным) мотивом чудесного кольца. Миф, легенда, преобразуясь, обретают новую образную жизнь в роли метафоры. Просветленный финал эзотерического покоя и счастья – органичный итог мифопоэтической структуры рассказа – открывает в антитезе Петрушевской ожидаемое, желанное, глубинное движение навстречу неслиянных, несовместимых миров.

Эзотерический пласт анализа психологии в современной литературе продолжен в последнем разделе второй главы – **«Формы проявления «эзотерического» сознания в прозе В.Пелевина»** – на совершенно ином художественном материале. Постсоветское литературное пространство обнаруживает, выявляет особый процесс, который можно назвать «маргинализацией социальности». Неприязнь героев Пелевина к политике и идеологии предопределяет их стремление вырваться из тесноты и абсурда социального существования в другое измерение. Эзотерический мир Пелевина эклектичен по происхождению, он конструируется из мотивов западно-европейской трансцендентальной философии, идей буддизма, мистического учения Карлоса Кастанеды. Архетипический сюжет вечного возвращения – точнее, поиска и невозвращения – становится доминирующим в

<sup>11</sup> Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С.499.

<sup>12</sup> Wall Josephine. The Minotaur in the Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya// World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma. Vol.67. №1. 1993. P.125-126.

структуре большинства его текстов. Мифологический Икстлан, в понимании Пелевина, – не просто место, где когда-то жил человек, а символ всего, к чему он стремится и чего он никогда не достигнет. Однако если для героев Кастанеды жизнь представляется тайной и чудом, то герои Пелевина воспринимают ее как тотальный абсурд и тупик.

Будничная, повседневная реальность – та, что претендует на роль действительности, по Пелевину – имеет откровенно симулятивный характер. Тоталитарное пространство в его текстах – не театр, на подмостках которого разыгрывается историческая драма, а площадной раешник с копеечной бутафорией. Многие выразительные детали пелевинских текстов подтверждают эту мысль: картонная ракета и бутафорский луноход (стальная кастрюля на трамвайных колесах с велосипедными педалями) в повести «Омон Ра»; снаряд наглядной агитации (плоский фанерный бульдозер на колесах-шасси тяжелого бомбардировщика ТУ-720) в рассказе «День бульдозериста» и т.п. Окружающий мир в изображении автора предстает чередой искусственно созданных и искусственно же сменяемых фантомов, симулякров; подмена подлинного мнимым, настоящего вымышленным, органического иллюзорным в его текстах происходит почти незаметно. Думается, именно в этом смысле М.Эпштейн всю прозу Пелевина называет *виртуальной*, ускользающей, мерцающей. В сюжетах Пелевина осуществляется трансформация симулякров и фантомов в единственно непреложную психическую реальность, иначе говоря, «статусом реальности в художественном мире писателя обладает только укорененное в сознании героя»<sup>13</sup>.

Среди персонажей рассказов Пелевина отчетливо выделяются два типа, в диссертации они именуются – «зомби» и «сталкеры». Персонажи-зомби рисуются Пелевиным размашистыми пародийными мазками, здесь работает, главным образом, прием сатирического гротеска. Сложнее обстоит дело с героями-сталкерами. Они отвергают пошлую бутафорскую реальность (а вместе с ней идею объективного существования внешнего мира), отчуждаются от социума и всецело погружаются в субъективную область индивидуального сознания – *проваливаются внутрь себя*. Их чужеродность унифицированному социуму маркируется специфической оценкой со стороны окружающих. Так, Омона Кривомазова («Омон Ра») называют «египтянином», Андрея («Желтая стрела») – «мистиком», героя «Принца Госплана» – «*бiryюком*». Этих «странных», по мнению окружающих, героев-персонажей объединяет стремление *хоть на время покинуть осточертевшее пространство всеобщей жизни и смерти*. Сюжеты практически всех рассказов Пелевина демонстрируют бесконечное разнообразие импульсов и способов переходов в иные – параллельные – миры. В ходе анализа прозы Л.Петрушевской и В.Маканина уже говорилось о приеме отчуждения автора от его персонажей и текста в целом как общей стратегии современной прозы. В структуре художественного мира Пелевина мы имеем дело с предельной формой отчуждения и от текста, и от читателя. Такая нетрадиционная позиция порождает обвинения автора в бездушии и мизантропии, но «живого» человека здесь нет, а есть анимационная фигурка. Герой Пелевина – не вполне человек (тот остался у экрана монитора), он сталкер: у него фактически нет тела (он бесплотен), у него нет лица. У героев Пелевина фактически нет имен: они или асемантичны (*Иван, Саня*), или

---

<sup>13</sup> Генис А. Поле чудес. Виктор Пелевин // Звезда. 1997. № 12. С.230-233.

превращены в иероглиф (*Омон, Хан, Вавилон*). Имя собственное для Пелевина всего лишь сочетание букв, обозначающее мгновенную и иллюзорную форму, которую принимает безымянное сознание. В этом смысле критики вполне обоснованно полагают, что героями Пелевина становятся эманации авторского сознания. Действительно, герой Пелевина – это чистое сознание, мысль и ощущение, его цель – невесомость, отрыв от земного тяготения и собственной оболочки.

Освобождение от социальности и от собственной внешней оболочки в текстах Пелевина, как правило, осуществляется через метаморфозы и превращения («Проблема вервольфа в Средней полосе», «Жизнь насекомых»). Другое, отличное от человеческого, сознание открывает иной взгляд на тайну нашего пребывания в мире, поэтому перевоплощение в животное или насекомое представляется способом обнаружения метафизической сути мира. Из текста в текст писатель настойчиво повторяет ситуацию неравенства субъекта самому себе: люди и насекомые, человек – оборотень, советский служащий и принц из компьютерной игры. Однако в пространстве авторской идеи перевоплощения неизбежно обесценивается самоценность человека: он (человек) все время оказывается относительным и полуистинным. Это «человек без свойств», бесплотный, бестелесный, бесполой сталкер, но только такой герой оказывается способен к трансценденции. Так, соотносимый с общей направленностью современной литературы процесс деперсонализации у Пелевина получает весьма специфическое наполнение, становясь способом осуществления заветной цели всех его героев (в конечном счете, и авторской интенции) – освобождения от своего физического «я» во имя преодоления конечности существования.

Спонтанное течение мыслей, образов и ассоциаций, промежуточное состояние между бессознательным и сознанием – то, что традиционно называется «поток сознания» – Пелевин наделяет рефлексивной способностью сознания. Многообразные формы бессознательного – превращения (метаморфозы), сновидения, астральные путешествия (полеты) – подвергаются в его рассказах и повестях художественной рефлексии. Так, в основе концепции сновидения у Пелевина лежит идея всеобщности метаморфоз и иллюзорности существования, поэтому авторская модель мира конструируется в условно-призрачных пространственных и временных координатах сна. Другой важнейший элемент художественного мира Пелевина – полет – воплощает идею преодоления физического закона гравитации и одновременно являет собой образ сублимированной компенсации (стремления решить жизненные проблемы посредством ухода от них в творческое воображение). У этого психологического мотива в художественном мире Пелевина есть еще одна, можно сказать, идеологическая функция, а именно: полет представляется автору попыткой максимального освобождения от иерархичности традиционной парадигмы мышления. Проповедуя идею абсолютного освобождения, Пелевин трезво сознает опасность достигнутой цели, и быть может, поэтому в романе «Generation “П”» даже вожаемая «свобода» предстает симулякром, тотально внедряемым в массовое сознание. Телевидение, дающее зрителю гипнотическое ощущение присутствия в другом пространстве, становится – в определенной степени – способом зомбирования его сознания. Так современный человек из *homo sapiens* превращается в *homo sapiens*, человека переключаемого (от англ. *zapping* – переключение TV с одной программы на другую), в виртуальное бессубъектное

состояние, регулируемое телеоператором, а место человека занимает анимационная фигурка на телеэкране, ведущая свое призрачное существование, совершающая воображаемые действия и вступающая в иллюзорные отношения.

**Третья глава** диссертации – **«Жанровые конструкции в прозе конца XX века»** – обращена еще к одной области формообразования в современной литературе – к строению и трансформации жанровых форм малой прозы. Для литературы последних десятилетий ушедшего века характерно особо интенсивное стилевое движение, которое определяет и напряженные жанровые искания сегодняшней прозы. Ощущение завершения, итога, свойственное художественному сознанию 1980-1990-х годов, порождает в прозе конца века мучительные, но, вместе с тем, и плодотворные искания на путях синтеза разных тенденций и форм культуры, а всякий поиск новой формы начинается, как правило, с рефлексии по поводу формы старой. «Романизация жанров» (М.Бахтин), специфичная для словесности XX века, сопровождается многообразными трансформациями жанрового канона. В результате роман становится местом встречи и диалога разных культурных традиций и тенденций. В движении прозаических жанров в представляемой диссертации выделяются следующие существенные тенденции: беллетризация, минимализация и гибридизация.

Так, жанровая структура, распавшись на «верхнем» этаже литературы, уходит на «низший» ее этаж, как бы компенсируя собой свободу «верхнего» уровня. Романский принцип с его разнообразными вариациями и жизненными перипетиями активно используется масскультом, составляя сюжетную схему многочисленных книжных и телесериалов. Сложность, возникающая и перед читателем, и перед литературно-критической мыслью современности, состоит в том, что провести четкую границу между массовой и серьезной литературой не всегда представляется возможным. В то время как массовая литература без стеснения тиражирует открытия классики, «новая проза» дерзко вторгается на жанровую территорию литературы массовой, соединяя приемы западных фэнтези, ремейка, детектива, криминальной истории, мелодрамы, триллера и т.п. с русской жанровой традицией, национальной историей, русской ментальностью. Так в литературе современности рождаются синкретичные жанры: детективная пастораль («Вещий сон») и уличный романс («Братья») А.Слаповского, мещанский роман («Иван Безуглов») Б.Кенжеева, «Жизнь насекомых» В.Пелевина, «Бульварный роман» А.Кабакова, «Записки экстремиста» А.Курчаткина, «Love – стория» Г.Щербаковой, «Удавшийся рассказ о любви» В.Маканина.

Общий для всех жанров современной прозы процесс минимализации проявляется прежде всего в активизации малой прозы – во всем разнообразии ее форм и вариантов. В условиях кризиса крупной формы, связанного с падением кредита доверия к «авторитетному» повествованию, безотносительно к идеологическому знаку, на авансцену выдвигаются малые жанры прозы, неприхотливые, мобильные и наиболее способные к формотворчеству. Малая форма становится способом переосмысления формы крупной – романа, в первую очередь – его формообразующих механизмов, его жанровых интенций. Например, специфика современного рассказа проявляется в том, что он часто похож на анекдот «старого типа»: в нем представлено одно событие, в котором участвуют минимум героев, а предельная скупость описаний сочетается с символической точно-



стью деталей. Анекдот легко внедряется в художественную структуру практически любого современного текста, поскольку обладает качествами, отвечающими требованиям новой литературной ситуации: лаконизмом, парадоксальностью, коммуникативностью. Современный анекдот разворачивается в картину, в целом представляющую наш абсурдный мир, в то время как роман нашего времени, наоборот, свертывается и сжимается до стенограммы. Механизмы такого романного свертывания блестяще демонстрирует проза Л.Петрушевской.

На максимально сжатом текстовом пространстве Л.Петрушевская жестко спрессовывает несколько сюжетных линий, намеренно создавая впечатление их переизбыточности. Подобный сюжет-стенограмма отвечает требованиям предельной насыщенности текста информацией (в 20-е годы существовал термин «грузофикация», сегодня назовем это качество «гиперинформативностью», или – воспользовавшись компьютерной терминологией – «разрешающей способностью»). Насыщенность и избыточность в таком тексте парадоксально соединяются со стенографической сжатостью, тягучая вязкость «плетения кружева» текста – с дискретным характером динамического сюжета-стенограммы. Парадоксальное сочетание клубковости-дискретности в сюжетах Петрушевской открывает взгляд повествователя, оценивающего мир как катастрофу. Иными словами, в жанровом отношении мы имеем дело с сопряжением редуцированной романной структуры с элементами античной трагедии – жанром, наиболее адекватно выражающим концепцию мира и человека, специфичную для авторов современной прозы.

Жизнь, по Петрушевской, состоит из «свернутых до стенограммы романов», подлинный смысл которых неведом героям-персонажам, но к нему неуклонно подвигает своего читателя автор, причем ее рефлексия над сюжетами жизни и смерти предстает принципиально незавершенной, развернутой в бесконечность. Реализации этой концептуально важной для автора задачи способствует просторное поле цикла, предоставляющее оптимальные условия для художественных экспериментов по скрещиванию жанровых конструкций. Одновременно со свертыванием крупной формы в мире Петрушевской наблюдается тяга к объединению миниатюр, представляющих разные фрагменты распавшейся целостности. Произвольно располагая эти «куски» и фрагменты, автор складывает из них бесконечное множество «узоров». Именно так образуются, варьируются и разрастаются (по объему и составу) прозаические циклы Л.Петрушевской: «Реквиемы», «Тайна дома», «Непогибшая жизнь», «В садах других возможностей», «Песни восточных славян», «Настоящие сказки», «Дикие животные сказки», «Морские помойные рассказы».

Общий для всех жанров современной прозы процесс минимализации имеет еще одну важную грань: «сжатие» текста выступает и как способ переосмысления классических и воскрешения архаических жанровых схем – в конце XX века наблюдается весьма активный процесс возвращения на культурную орбиту архаических жанров, трансформирующихся под влиянием потребностей литературного развития «закатной эпохи». Как предвидел О.Мандельштам, «роман возвращается к истокам – к летописи, агиографии, к «Четьи Миней». Добавим – к анекдоту, притче, мифу. Востребованность мифа в эпоху постмодерна мотивируется тем, что хаотическую случайность эмпирической жизни миф возводит к закономерно-осмысленной модели, в результате чего злобо-

дневное оказывается «кажимостью», а вечное – сущностью. Архаические модели и сюжетные структуры дают возможность сказать самую важную правду «о тайной глубине жизни», избегая при этом прямого пафоса, риторики и дидактики. Анализ большого числа художественных текстов позволяет утверждать, что непосредственный контакт сегодняшней прозы с «неготовой, становящейся современностью», сопровождаемый активизацией архаических жанровых тенденций, изнутри перестраивает традиционную структуру малых жанров прозы. В подтверждение этой мысли в диссертации разворачивается несколько конкретных сюжетов на тему жанровых реконструкций в прозе конца XX века.

В разделе «**Притча и притчевость**» отмечается резкое возрастание интереса к дидактико-аллегорическому жанру как в интеллектуальной литературе, так и в массовой культуре. Притча – палимпсест памяти не только жанра, но культуры в целом, ибо ее генетический код есть «матрица возможностей», из которых каждая национальная культура выбирает необходимые ей комбинации. У отечественной притчи есть свои характерные особенности – эклектичность и учительность, что связано с христианской культурой, где притча традиционно имела значение нравоучительного рассказа. Однако в процессе адаптации архаической жанровой структуры к ситуации постмодерна возникают воистину парадоксальные явления: глубоко монологический жанр (каноническая христианская притча) соединяется с диалогическим (коаны, суфийская притча), порождая тексты, эклектичные по генезису, но в ряде случаев значительные по своей художественной ценности.

Повести и рассказы В.Маканина представляют богатейший материал для исследования трансформационных процессов, происходящих в жанровой сфере<sup>14</sup>. Притчевость, необходимая его стилю, направленному в глубину мира (человека, ситуации, времени), цементирует в его текстах самые разные жанровые формы (басню, анекдот, миф, легенду, новеллу, эссе, афоризм и т.п.), которые, перестраиваясь, получают новую смысловую нагрузку. Этика и дидактика канонической притчи парадоксально сочетаются в его прозе с органическим для автора релятивизмом: *не судья*. Вообще современная притча (и маканинская, в первую очередь) – это во многом реакция на литературное слово, слово, существующее внутри литературы и для литературы; она выводит слово – «цитату из вечности» – в более широкий контекст. Притчевость художественных текстов представляет практически неограниченные возможности для их многоуровневого прочтения, зависящего исключительно от житейского, интеллектуального и духовного опыта читателя. Разнообразные притчевые модели последовательно конструируются Маканиным – с целью объемного, многоаспектного, углубленного (с погружением в ее «недра») анализа современной действительности. Так, поэтика повторений, разрастание смысла за счет символической природы «цитат из вечности» трансформируют рассказ «**Кавказский пленный**» в притчу о красоте.

Тема красоты в рассказе Маканина проходит, как в музыкальной фуге, поочередно в разных регистрах, с различными вариациями и преобразованиями, чередуясь с интермедиями, и каждое новое ее развертывание сопровождается всевозможными контрапунктами – противоположениями.

---

<sup>14</sup> См.: Климова Т.Ю. Притча в системе художественного мышления В.С.Маканина: Автореф. дис... канд. филол. наук. Томск, 1999.

Композиция «Кавказского пленного» выстраивается как бы на трех одноголосых темах, которые контрапунктически сочетаются в одновременном трехголосом звучании, образуя одну, называемую в теории музыки «тройной» (трехголосой) тему: красота – опасность – память; эрос – танатос – зов; обмен – подмена – неизменность. Подмена понятия «красота мира» – «красотой местности» – становится всего лишь первым обменом в череде многих, описанных Маканиным: подмена мира – войной, любви – физиологией, ответственности за свою жизнь – бездумным существованием в массе, в потоке. Люди не могут не слышать тревожащий их зов красоты, она властно притягивает (пленивает), но и карает людей, разучившихся внимать и служить ей. Таким видится нравственный урок и пафос этого произведения.

Повесть «**Буква А**» оценивается критикой как лучшая маканинская притча – «притча о свободе и рабстве». Искусно имитируя стилистику лагерной прозы, обыгрывая аллюзии на «лагерную прозу» («Один день Ивана Денисовича» А.Солженицына и «Сентенцию» В.Шаламова), Маканин строит свой собственный, отличный от конструкции названных вещей, аллегорический каркас. Его повесть действительно превращается в развернутую метафору движения к свободе всего русского общества второй половины XX века. Между тем социальная аллегория представляет только один, притом лежащий на поверхности, смысловой пласт притчи. Второй – глубинный и тоже неоднозначный – связан с так называемым логоцентризмом. Название повести как бы редуцирует шаламовскую «сентенцию», оставляя от его слова-заглавия только букву – загадочную «А» – первую (впрочем, первую ли?) букву слова, объединявшего зеков в ожидании воли. В маканинском тексте заветное слово утрачивается, любые замены оказываются бессмысленными, потому что в лагерной («горизонтальной») жизни, лишенной метафизического измерения, такие важные слова, как *счастье, знание, свобода*, воспринимаются как смешные и неуместные. Маканин холодно и жестоко выносит приговор несчастному, но грубому, потерявшему себя человеческому стаду. По прочтении его повести остается боль не столько за человека, сколько за букву, за забытое слово, чья духовная энергия, не востребованная человеком, растворяется в красоте природного мира и продолжает притягивать к себе неопределенные мечтания вчерашних рабов.

Притчевость как способ мышления и явление стиля, тяготеющего к общекультурной символике в разрешении будничных и, вместе с тем, – метафизических проблем бытия, неизменно присутствует и в прозе Петрушевской, но в конструктивном и семантическом плане наиболее продуктивными оказываются более органичные для ее индивидуальности жанры сказки и мениппеи. Поэтому в следующем разделе – «**Мениппея и мениппейная игра**» – речь идет о необычайной актуализации жанра «экспериментирующей фантастики» (М.Бахтин) и в массовой, и в высокой литературе. Причины ее востребованности видятся в том, что обращение к гротеску и фантастической условности помогает выявить черты социально-психологической реальности нашего времени: ее двойственность, текучесть, неуловимость границ между заурядным и абсурдным, обыденным и кошмарным, реальным и потусторонним, живым и мертвым. Сюжетное и морально-психологическое экспериментирование, свобода от этических и эстетических норм («мениппей-

ный нигилизм»), оксюмороны и «мезальянсы всякого рода» органично вписываются в новейшую парадигму художественности.

Как известно, теорию жанра в аспекте исторической поэтики в литературной науке глубоко обосновал М.М.Бахтин. Применяя теоретические установки ученого к ситуации постмодернизма, М.Липовецкий выдвигает весьма перспективную гипотезу, предлагая рассматривать мениппею в качестве метажанра, а мениппейную игру как жанрово-стилевую доминанту современной прозы<sup>15</sup>. Действительно, структурные и семантические параметры мениппейного жанра в наибольшей степени коррелируют с гибридностью и эклектичностью как ведущими тенденциями в развитии жанров современной прозы. Мениппейность современной литературы предельно обнажает условность, иллюзорность существующего миропорядка, не прекращая напряженных поисков ответа на «последние вопросы».

Герои мениппей Петрушевской (книги **«В садах других возможностей»** и **«Где я была»**) беспрепятственно перемещаются в мире, свободно проходя сквозь любые границы (перегородки, «прорехи»), в нем существующие. Здешнее и потустороннее, реальное и метафизическое в этих текстах пребывают в диффузном состоянии: в «реальном» их плане постоянно сквозит план метафизический, в то время как сверхъестественное в мире автора выглядит вполне обыденно. В мениппеях Петрушевской в центре внимания оказываются мистические переходы из одного «царства» в другое, причем способы движения человека в иное измерение его жизни представляются писательницей с почти энциклопедической широтой. Это и суицид (удушение и отравление в «Черном пальто»), и наезд транспортного средства («Мистика», «Где я была»), и утопление («Бог Посейдон»), и болезненные галлюцинации («Новый Гулливер»), и фобии, безумие («В доме кто-то есть»), и наркотический бред («Глюк»). В рассказе **«Три путешествия. Возможность мениппей»** три сюжета по-разному фиксируют мгновения существования героев Петрушевской на грани жизни и смерти. «Первое путешествие» – это сочиняемый автором рассказ о предсмертном видении старого человека, «Второе путешествие» рисует посещение героиней разрушенного землетрясением города – царства мертвых, а в «Третьем путешествии» мы участвуем в бешеной автомобильной гонке по ночной горной дороге. Три фантазийных сюжета скреплены жанровой рефлексией автора по поводу мениппей – *рассказа, действие которого происходит в загробном мире. Отправной точкой рефлексии становится «Божественная комедия» Данте: Какой это роскошный жанр, мениппея, мениппова сатура! Какой это роскошный жанр, что автор в письменном виде отомстит всем врагам, превознесет своих любимых и сам при этом безнаказанно остается парить над миром как пророк.*

Переходу из фантазии в реальность, их «взаимоперетеканию», автор дает собственное наименование – *трансмариш*. В этом неологизме «бликуют», накладываются друг на друга значения двух слов-омонимов: 1) транс – фр. – состояние кратковременного расстройства сознания, отрешенности, экстаза, «ясновидения»; и 2) транс – лат. – сквозь, через – движение через какое-либо пространство, пересечение его. В структуре сюжетов Петрушевской актуализируются оба значе-

---

<sup>15</sup> Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С.290, 295.

ния. Предлагая читателю (разумеется, в ироническом модусе) наброски и тезисы будущего доклада о жанре мениппеи, писательница, по сути, ведет анализ разных нарративных структур, именуемых «*явный трансмарш*» и «*тайный трансмарш*».

Будущий «доклад» о жанре мениппеи составляется автором в экстремальной обстановке ночной автогонки, стремительно приближающейся к своему финишу. В описание этой кошмарной гонки – русского экстрима – в ухудшенных условиях, без рук, без скафандра – монтируется эстетическое кредо писательницы, заявленное в форме прямого обращения к читателю: *Ну что ж, я его понимаю – в литературе я тоже не пользовалась ничем, выскакивала на опасную дорогу как есть и мчалась на дикой скорости, возможно, пугая Тебя, о читатель!* В программном рассказе Петрушевской манифестируется парадоксальная писательская стратегия (*в старину, когда я еще только начинала писать свои рассказы, я постановила никогда и ничем не привлекать читателя, а только его отталкивать*), где в сложной комбинации сосуществуют нарративный, лирический, драматический, фантастический, эссеистический, философский и юмористический модусы повествования.

«Трехпланное построение мениппеи», по Бахтину, проявляется в перенесении действия и диалогов с земли – в рай и преисподнюю. Эмблематика рая в рассказе «Три путешествия» предстает в двух, очень близких по сути, но отличающихся интонационно вариантах: пасторальном и ироническом. Движение вверх/вниз видится амбивалентным и взаимобратимым: головокружительная гонка (*какой странный у нас слалом – все вверх и вверх, вжжжик!*) оборачивается падением на дно темной пропасти, и, наоборот – в конце спуска открывается вид как с самолета. Все эти подвижные границы между жизнью и смертью имеют и другое – психологическое обоснование. Наряду с самым распространенным представлением, согласно которому подземное царство – это место пребывания умерших, душа которых отделилась от их земной оболочки, существует и еще одна возможная интерпретация этой архетипической «пары», согласно которой рай и ад трактуются как зеркальное отражение нашей собственной психики. Поскольку умершие живут в воспоминаниях и память о них остается в сокровищнице подсознания, образ подземного царства может быть истолкован как подсознательное в самом человеке: тот, кто хочет осознать самого себя, должен испить «памяти» из правого ручья Стикса – Мнемозины, и избегать левого ручья – Леты – «воды забвения». Давно забытые фигуры и образы возникают в резервуаре памяти героинь целого ряда рассказов-мениппей Петрушевской («Бог Посейдон», «Где я была» и др.).

Свои странные, мистические истории Петрушевская рассказывает, пряча ирреальное в груди осколков реальности и выстраивая повествование-загадку, в котором смешиваются все типы «трансмарша». Условная модальность в ее текстах, как правило, грамматически не выражена, она присутствует имплицитно, неявно, например, в качестве «возможности мениппеи», обозначенной в двойном заглавии рассказа, в финале которого прием сюжетного экспериментирования (мениппейной игры) как бы обнажается – на самом деле является не хэппи-энд, а *еще один вид мениппеи – дорога, по которой мы не пошли*.

Широкие возможности для жанровых экспериментов и эстетических игр в литературе 1990-х годов открывает, наряду с мениппеей, и сказка. Игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широчайшие интертекстуальные возможности сказки делают ее необычайно привлекательной зоной для художественного эксперимента. Сказочное повествование предоставляет уникальные возможности ненавязчиво, в игровой форме осуществлять и оценочную, и дидактическую функции. Современная литературная сказка продолжает творить иллюзорный, но справедливый и прекрасный мир, противопоставляя его бессвязной алогичности реальной жизни и опровергая хаос действительности. В условиях естественного угасания собственно фольклорных традиций сказочного жанра особый смысл приобретают пути трансформации идейно-эстетического комплекса фольклора через индивидуальные художественные системы. Поэтому следующий раздел работы – **«Эстетический диапазон сказок Л.Петрушевской»** – имеет своим предметом расширение конструктивного и смыслового плана сказочного жанра в прозе художника за счет интереса современного автора к будничной жизни, парадоксально совмещающей в себе бытовое и волшебное.

Петрушевская апеллирует к фольклорной и литературной памяти читателя по-особому, в духе свойственного ей эпатажирующе свободного стиля. Свободное обращение с традицией входит в правила игры, характеризующей самое существо ее поэтики: это и игра типажам (принцы, принцессы, колдуны), и игра подтекстом («Будильник»), и игра детским и взрослым восприятием («Королева Лир»). Ее сказка создает ситуации перевернутого, абсурдного мира, в котором, в соответствии с фольклорной традицией, но еще более активно (благодаря всевозможным «смещениям» – и сказочного мира, и реальной сегодняшней жизни), происходит непереносимое разоблачение зла. Жизнь в игре получает особую, характерную именно для Петрушевской атмосферу «неподлинной подлинности», благодаря чему к читателю возвращается сознание того, что целостность существования человека в чужом для него мире возможна, как возможна и уверенность его в своих силах. Созданию игровой, театральной атмосферы сказок Петрушевской служат и определенные игровые приемы организации их сюжетно-композиционной формы: сюжетный «перевертыш», агональный тип сюжета, кумуляция. Поистине уникальны лингвистические эксперименты писательницы, выступающей в амплу сказочницы. Петрушевская всецело отдается власти стихии устного слова, творя его формами и своеобразный словарь, и фразеологию, и синтаксис. В речи сказочных героев Петрушевской совмещаются слова как официально-делового стиля (слова-термины, англицизмы и латинизмы), так и диалектизмы и просторечия, а также – окказионализмы и молодежный сленг. Стык контрастных стилистических пластов в сказочных текстах автора особенно резко выступает в сочетании литературной, профессиональной и брутальной лексики и фразеологии.

Новый поворот в развитии Петрушевской фольклорной сказочной традиции видится в специфическом преобразовании автором сказочного юмора – в юмор особого рода – в черный юмор, тоже органичный для демонстративно острой поэтики писательницы. У Петрушевской сказочное («розовое») начало настолько тесно переплетается с началом реально-повседневным («чернушным»), что их сложно, а иногда и почти невозможно отличить одно от другого. Через гротескно-

вымышленное в ее текстах явственно проступает действительность в ее повседневном быте, в «синяках» жизни; но, несмотря на это, заканчиваются все ее сказки, согласно сказочному канону, благополучно и счастливо. Так элементы «черной эстетики» парадоксально сочетаются в ее прозе с добрым и жизнеутверждающим началом.

Свойственный поэтике Петрушевской жанрово-стилевой эпатаж особенно выпукло проявляется в одном из ее последних сказочных циклов. Само его название – «**Дикие животные сказки. Первый отечественный роман с продолжением**» – формирует понятие о новом жанре «литературы абсурда». Как тонко замечает Ю.Серго, определение «дикие», подчеркивающее эффект «до-литературности», первобытности, и перестановка слов («животные сказки» вместо «сказки о животных») одновременно демонстрируют и отталкивание от фольклорно-литературной традиции, и опору на нее; и разрыв с традицией, и тяготение к ее специфическому (по типу массового сознания) воспроизведению<sup>16</sup>. Действительность, преломленная сквозь призму обывательского сознания, предстает в этих сказках в абсурдно-пародийной форме, создаваемой приемами басенной аллегории («Конец праздника», «Карьерист», «Жажда славы»), литературной пародии («Три сестры», «Дядя Ваня», «Отелло», «Klava Karenin») и автопародии («День рождения Смирнова», «Cin-zapo»). Автором предлагается модель цикла, пародийно ориентированная на эпос, на его современную модификацию – мультсериал (Ю.Серго). Природа языка мультипликации как нельзя лучше соответствует многожанровому мышлению современного художника, она исключительно приспособлена для передачи разных оттенков иронии и создания игрового текста, предлагая образ внешнего мира на языке детского рисунка, карикатуры, пародии, примитива. Не случайно, анализируя поэтику мультипликации, Ю.М.Лотман проницательно подчеркивает в ней «созвучное художественному мышлению XX века соединение в одном художественном целом разных типов художественного языка и разной меры условности»<sup>17</sup>.

Традиционные сказочные формулы, литературные сюжеты и герои подвергаются в «Диких животных сказках» вольной интерпретации, игре и пародии. Сказочная форма используется для двойной иронии: автор карикатурно описывает безобразия обывательского существования, но заканчивает создаваемую им картину счастливым восстановлением порядка в семье и «статусом кво», устанавливающимся в мире. Мораль зачастую выражается Петрушевской прямо, как в басне, но воспринимается она, благодаря намеренному упрощению дидактического звучания, как открытая пародия на поучительную историю или как лукавый трюизм (например: *собственность вредная вещь, забываешь о душе; психология психологией, а все решает питание*). Двойная ирония выступает здесь и как неявный способ обнаружения авторского присутствия, и как способ адаптации сказочного повествования к современному восприятию.

Итак, сказочный жанр в современной прозе становится объектом его острого эстетического переосмысления, ибо элементы его поэтики служат исходной точкой, от которой писатель конца XX века отталкивается и которую – в то же время – иронически «отрицает», избирая путь непря-

<sup>16</sup> Серго Ю.В. Поэтика сюжета и жанра в прозе Л.Петрушевской: Автореф. дис... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2000. С.13.

<sup>17</sup> Лотман Ю.М. Об искусстве (О природе языка мультипликации). СПб: «Искусство-СПб», 1998. С.674.

мого выражения идеала человечности и духовности. Поэтому нетрадиционные сказки Петрушевской при любой их окрашенности (пародийной, морализаторской, юмористической, аллегорической) поднимаются к высокому гуманистическому пафосу. Цель автора – при всем несовершенстве современного мира и человека «сказочным» способом выразить надежду на то, что истинные ценности (добро и справедливость, любовь и красота) все еще живы в этом мире.

Интенсивный процесс гибридизации разноприродных жанровых форм в середине 1990-х годов вызывает к жизни еще один жанровый феномен – столь же исключительный, сколь и закономерный. О нем идет речь в следующем разделе главы – **«Карамзин деревенский дневник» как опыт синкретизма**. Включение в контекст работы о прозе конца XX века произведения, написанного верлибром и репрезентируемого самим автором жанром «поэмы», может показаться не вполне уместным, но именно верлибр как пограничная, стихотворно-прозаическая жанровая форма создает прецедент смешения даже не жанров, но родов литературы, что отвечает общей направленности нашего исследования формотворческих устремлений современных художников. Среди жанровых экспериментов Петрушевской это, пожалуй, один из самых дерзких. Традиционная повествовательная форма здесь подвергается полной деконструкции, автором задаются решительно новые правила игры. Речь идет о новой оптике универсального зрения, которое фиксирует самые, казалось бы, обыденные вещи и тривиальные события, превращая их в произведение искусства. Текст «Карамзина...» состоит из отдельных сюжетов-микропоэм, нанизываемых на некий общий каркас. Из осколочных фрагментов собирается картина, из лоскутков – полотно, из мгновений – вечность. «Дневник» заполняется множеством избыточных, с точки зрения высокой поэзии, подробностей, почти сырого материала, требующего, согласно классическим литературным канонам, обязательной редакции и редукции, но для Петрушевской именно сырые, необработанные «куски» и подробности жизни, ее мгновения и мимолетности самоценны и значимы. Они запечатлены, а значит – остановлены и увековечены, обретая тем самым бессмертие в памяти и слове:

*exegu im monumentum / вечная память моментам /*

Эффект самовыражающегося жизненного потока воплощает авторскую эстетику, которая позволяет смело и убедительно совмещать житейские мелочи с истинно поэтическим видением жизни и симфоническим ее воплощением. Новая оптика в изображении предмета приводит к кардинальным изменениям в архитектонике текста «дневника». Петрушевская как бы возвращается к синкретической форме, к исконному виду поэзии, в котором отчетливо проступает еще не организованная стихотворным размером музыкальная стихия языка. «Карамзин» видится действительно симфоническим произведением, в котором какофония стихийного жизненного потока парадоксально совмещается с классическими законами гармонии и музыкальной композиции. Не случайно книга Петрушевской прочитывается в диссертации как пятичастная симфония: часть I – Соната, часть II – Анданте, часть III – Скерцо, часть IV – Рондо, часть V – Адажио.

В экспозиции симфонической сонаты представлены две темы – главная и побочная (эстетическая и социальная). В сонатной репризе обе темы, сплетаясь, образуют единый микросюжет. В заурядном анекдоте из деревенского быта (о вставленной в чулане раме) обнаруживается «мифо-



логическая подкладка». Обычная история, как *мама мыла раму* (намеренно перекликающаяся со школьным букварем), завершается картиной рассвета, отсылающей к образу яйца – древнейшему символу космоса: *восход / сырого желтка / в свежем белке*. Во второй, наиболее драматической части симфонии – Анданте – доминирующими становятся мотивы судьбы и смерти, причем *греческие трагедии* разыгрываются в сберкассе – совершенно в духе парадоксальной поэтики Петрушевской. Сберкасса (вариант: почта) выступает в качестве одушевленного, чуть ли не мифологического существа, чьими руками вершится рок: *полный крах / сила судьбы*. Все последующие сюжетные мотивы Анданте – о смерти. С одной стороны, образ смерти предстает предельно обывательным (Рая рассказывает про женщину Катю, повстречавшую свою смерть: *оделась как она / обулась в калоши / покрылась платком / как Катя / бедно одетая / смерть / больная убогая / своя*). С другой стороны, обывательные образы трансформируются в мифологические: коровы – кентавры, козы – рогатые жены ада.

Третья часть симфонии – Скерцо (итал. – шутка) – состоит из подчеркнута контрастирующих музыкальных тем и мотивов. По законам музыкального жанра лирический пассаж сменяется ироническим, за дуэтом о женском счастье следует комический диалог «Шапкин в автобусе», даже графически оформленный как комическая реприза. В конце Скерцо разыгрывается травестированная драма под названием «Отелло»: *баба Таня Отелло / дед Коля Дездемона белая рубашка / соседки / бабы / Яги* /. Четвертая часть симфонической поэмы – Рондо – состоит из трех глав. В трехчастных «Песнопениях луга» в качестве рефрена – формообразующего элемента рондо – выступает беззлобная матерная песня деревенского пастуха, обращенная к его четвероногим подопечным. При повторах она остроумно заменяется авторскими скобками – (см. прим. авт.). «Разговор телефонистки» – пролог любовного романа – воспроизводит «односторонний диалог» (разговор по телефону), состоящий из одних междометий и рефрена – обязательного атрибута рондо (*ой врешь / изоврался весь / ну врешь ведь / ой ну вру-ун / ведь врешь (и т.д.)*). Третий сюжет Рондо – «Сказки про электричество» – содержит ядро подлинной драмы, это редуцированная семичастная структура с темой электричества в качестве рефрена.

Пятая часть симфонии – Адажио – возвращает ее сюжет к главной теме сонатной экспозиции – мысли о том, как трудно ухватить пером или кистью мимолетности, запечатлеть на холсте или бумаге красоту и чудо жизни. Текст пятой части симфонической поэмы организуют две важнейшие автоцитаты: это «Сказка сказок» (мультфильм Ю.Норштейна, сценарий Л.Петрушевской) и рассказ «Через поля». Символический подтекст ночной дороги, идущей через распаханное трактористами поле, будучи подкрепленным автоцитатой, выводит нас к авторской формуле поэзии: *поэзия (в двух словах) / преодоленный путь / ушедший страх* /; иначе – творчество в представлении художника есть осознание и преодоление ужаса смерти (*так всегда / входит страшно / войдешь нормально*). Так, анализ текста «Деревенского дневника» позволяет уяснить важнейшую особенность уникального стиля Л.Петрушевской – парадоксальное сочетание принципов сентиментализма и авангарда. В главе «Синатория» этот симбиоз получает формульное запечатление – *Руссо Пикассо* – и жанровое воплощение, выразившееся в сочетании элементов идиллии и примитива

*(пары / сшитые локтями / там никогда не расстанутся / гуляют среди рыб / птиц / кочек / речек / среди мироздания / все живы).*

Подводя итог рассмотрению поэмы, в диссертации подчеркивается, что парадоксальная поэтика Петрушевской реализует себя на самых разных уровнях созданного ей художественного текста: не только на жанровом (экзистенциальная тема в «черной» аранжировке) и сюжетно-композиционном (осколочность, алогизм), но и на речевом (фонетическом и фразеологическом). Различные нарушения, отступления от «правильного» письма приводят к «неуклюжести» как свойству художественной формы, которая осознанно строится как форма атональная, эстетизирующая хаос и диссонанс и ведущая к созданию дисгармонического образа мира с нарушенными связями и отношениями. Этот «закон беспорядка», управляющий текстом Петрушевской, определяет и его слог, который характеризуется всевозможными стилистическими сбоями, эпатирующими нарушениями литературного этикета. В подтверждение этой мысли приводится точное наблюдение Ю.М.Лотмана: «Когда “слишком правильно” – значит, на неродном языке. Родной есть набор возможных неправильностей, вариантов, потому что он живой. Для того чтобы нечто жило, нужен резерв неправильностей, отклонений, тогда включаются такие сложные, мучительные процессы, как, скажем, любовь. Нельзя же любить абстракцию».

В последнем параграфе третьей главы – **«Трансформации антиутопии в современной прозе»** – диссертант обращается к современным опытам художественной футурологии, запечатлевшим противоречия эсхатологического сознания рубежной эпохи. На грани веков – а тем более тысячелетий – в общественном и индивидуальном сознании необычайно активизируются апокалиптические идеи, эсхатологизм переживается как скачок из истории в состояние «разорванности» мира, и это дает основание говорить об антиутопизме как специфическом качестве «рубежного» сознания – художественного сознания конца двадцатого столетия.

Антиутопия XX века, сохраняя присущие этому жанровому канону важнейшие элементы его «условной» поэтики, интенсивно вбирает в себя замечательные открытия «золотого века» русского романа: трагедийный конфликт, связанный с ситуацией нравственного выбора героя, и мощный философский пафос, сущность которого – предупреждение об опасностях, грозящих человеку и человечеству. Конкретные формы антиутопии весьма разнообразны: это и повесть, и рассказ, и притча, и философская сказка и т.д. Иными словами, отвечая на запросы нового времени, антиутопия движется по пути скрещивания со многими жанрами. Ближе других к классическим опытам футурологической литературной диагностики находится социальная антиутопия, представляющая реалии тоталитарного государства в гротесково-сатирической форме. Так выстроены, например, роман В.Войновича «Москва 2042» или рассказ В.Пелевина «День бульдозериста». Здесь в предельно утрированной форме «работают» такие приемы, как квазиноминация и псевдокарнавал. При всем том Пелевин, в отличие от Войновича, сосредоточивается не столько на социальном, сколько на психологическом гротеске, обнажающем метаморфозы сознания героя, знаменующие ключевой для автора процесс освобождения личности от морока и возвращения к своей собственной сущности.

В обстановке экзистенциального кризиса конца XX века современные писатели напряженно ищут варианты спасения человеческого «я» от выветривания, рассеивания и разрушения. Прежний антропоцентризм антиутопии, защищавшей индивидуальность от социальной унификации, сменяется феноменологическим подходом к человеку. Единичное, автономное «я» человека («человека как он есть») в современной прозе становится альтернативой социальной и исторической личности, превращаясь в главный объект исследования большинства художников конца XX века. Так, сюжет рассказа Л.Петрушевской «**Новые Робинзоны. Хроника конца XX века**» вырастает из «руссоистской» идеи бегства из цивилизации в природу. Новая робинзонада сочетает в себе несочетаемое – черты идиллии и эсхатологии. Внешний план повествования, развернутого Петрушевской, фиксирует приметы выживания, приспособления к новым условиям жизни. Второй, внутренний, пласт повествования насыщается эмблематикой катастрофы и смерти. Обращает на себя внимание топоним – речка Мора: он, с одной стороны, резонирует с именем родоначальника жанра утопии, а с другой – благодаря русскому корню «мор» (смерть) – рождает ассоциацию с мифологическим образом Стикса. Многие выразительные детали текста говорят о том, что возвращение современного человека в первобытность происходит не только на социальном, культурном, но даже на биологическом уровне («утолщения и наросты» на ногтях людей содержат явный намек на биологические мутации). Человечество – таков пафос «Новых Робинзонов» – движется вспять, в дикость, в пещеры, в логово, и – в отличие долгого пути восхождения к вершинам цивилизации – его падение вниз по эволюционной лестнице происходит стремительно и необратимо. В финале рассказа Петрушевской присутствует аллюзия на ветхозаветный миф о Ноевом ковчеге: *Молчит приемник. Значит, им удалось бежать, значит, вокруг не осталось никого*. Так сюжет «Новых Робинзонов» включается в контекст эсхатологического мифа, соотнесение с которым концептуально важно для рассказа, материализующего мифологему конца света. Оставаясь верной поэтике эксперимента и парадокса и включая структурные элементы архаического жанра в рамку апокалиптической футурологии конца XX века, Петрушевская предъявляет свойственный ей, трагический вариант антиутопии – идиллию в мире после будущего. Иные акценты в решении проблемы будущего расставляет В.Маканин.

Повесть «**Лаз**» критика начала 1990-х годов рассматривала и как антиутопию, и как притчу, и как параболу, и как чисто логическую абстракцию. Каждая из этих интерпретаций жанровой специфики маканинской повести имеет право на существование, однако каждая по-своему недостаточна, ибо не способна исчерпать все скрытые в тексте Маканина художественные смыслы. Писатель ведет читателя по пути расширительного толкования выстроенных им деталей, образов, мотивов, направляя его к многозначному пониманию обобщений – символов, в первую очередь, ключевого слова-заглавия – *лаз*. Расширение семантического поля заглавия писатель достигает за счет активного привлечения внетекстовых культурологических связей. Ассоциативные ряды слова-заглавия притягивают к себе различные, подчас противоположные по значению образы культурно-исторической традиции. В смысловом плане маканинская повесть позволяет выстроить длинный ряд оппозиций: верх – низ; ад – рай; тьма – свет; хаос – гармония; инстинкт – интеллект;

материальное – идеальное; плоть – дух; тело – душа; внешнее – внутреннее, сознание – подсознание, макрокосм – микрокосм; внешний мир – материнская утроба; наконец: Россия – заграница (эмиграция); народ – интеллигенция.

Хронотоп повести имеет символический характер и представляет метафизическую трактовку времени и пространства. На улицах верхнего города тихо и пусто, словно все вымерло, в городе под землей, напротив – обилие света, сверкающие рекламы, рестораны, полные товаров магазины и *всюду люди, люди, люди...* Верхний мир болен неврозом – боязнью открытого пространства, страхом пустоты – агорафобией (А.Генис). Люди прячутся по углам, норам, подвалам, в то время как открытое пространство улиц и площадей захватывает толпа, предстающая на страницах повести многоногой, безглазой, лишенной сознания стихией – безмысленной и бессмысленной... Нижний мир болен боязнью закрытого пространства – клаустрофобией; яркий и изобильный, он обречен, потому что в нем не хватает воздуха. При всей несхожести верхнего и нижнего миров они предстают взаимосвязанными частями распавшегося целого: верхняя жизнь отражается в жизни подземелья, как в кривом зеркале, смещающем акценты. Так, маканинская повесть убедительно свидетельствует о том, что традиционный для антиутопии конфликт «верха» и «низа» в новой системе нравственно-эстетических координат приобретает очевидную полисемантическую, проявляющуюся также в «Маскировке» Ю.Алешковского, «Зияющих высотах» В.Зиновьева, «Записках экстремиста» А.Курчаткина. Свойственный классической антиутопии принцип полярности бинарных оппозиций уступает место качественно новому, особо значимому в прозе конца века – вариативному подходу к миру.

Современная антиутопия представляет целый спектр вариантов развития жизни человечества, открывающий перед читателем особый, иной мир – не мир после катастрофы, а мир после будущего, потому что конец истории – такова концепция времени, утверждаемая современной антиутопией – уже наступил. Эту новую точку отсчета исторического движения (начало после конца) демонстрирует один из парадоксов и собственно исторического движения, и движения художественного сознания, осваивающего эту эволюцию. Опыты радикальной социальной хирургии по удалению верхних, культурных слоев общественного сознания, диагностированных как заблуждения, ошибочные точки зрения, приводят к обнажению темного бессознательного. Стирая слой настоящего, мы попадаем не в будущее, а проваливаемся в очень далекое прошлое. Подобные идеи инволюции (на биологическом, социальном и культурном уровне), движения вспять, возвращения к первобытному состоянию мира и человека находят свое воплощение в широком спектре метафорических образов и, в частности, метафор пространственно-временных, создающих особо зримую картину рушащегося мира. Ими наполнены и повести В.Маканина, и рассказы Л.Петрушевской, и последний роман Т.Толстой «**Кысь**», где блестяще осуществлен эстетический эксперимент соединения жанра антиутопии с русской сказочной (фольклорной и литературной) традицией и тем самым создан еще один вариант исследуемого жанра – интеллектуально-лубочная антиутопия.

В **Заключении** диссертации обобщаются итоги работы, подчеркивается, что литература наших дней, лишенная общей организующей силы, единого центростремительного начала, выражает энтропийный и – более того – деструктивный характер современного сознания и одновременно строит и прокладывает новые пути постижения нового состояния мира и человеческого сознания. Современная литература дает мощный стимул для разработки действительно новых, оригинальных концепций литературного движения и развития. Автором диссертации прослеживается незавершенная – разомкнутая в новый век, в новое тысячелетие – траектория образования новых художественных форм, моделей и конструкций, посредством которых сегодняшняя литература стремится постичь конфликтный мир и конфликтную внутреннюю жизнь человека и человечества конца XX века. Текстуальный, конкретно-аналитический подход к явлениям русской словесности последних полутора-двух десятилетий позволил выйти к разработке ряда принципиальных для современной науки теоретико-литературных идей, определяющих специфику литературного формообразования, а через нее – специфику литературного процесса конца двадцатого столетия. Среди них – идея интенсификации индивидуальных стилей и, вместе с тем, типологизации многих и контрастных стилевых структур; особо существенная в диссертации идея эклектизма современной литературы, а также – идея активной трансформации многих и различных стилевых форм и традиций. Эклектический период развития отечественной словесности конца XX века, как показано в диссертации, оказался весьма плодотворным для созревания в его «недрах» нового качества формотворческих устремлений современной литературы (в частности, прозы), которое проявляется в максимальном ее противодействии жестким регламентациям, нормам и канонам. В сегодняшней литературе невозможно указать определенное направленческое русло, в которое устремилась бы вся эстетическая энергия новой словесности, однако совершенно очевидно то, что формотворческие процессы, ей свойственные, имеют массовый характер, а значит, проявления этой энергии необходимо искать в широком художественном контексте. Примененная в настоящем исследовании стилевая методика работы с литературно-художественными текстами может быть с успехом проецируема и на другие произведения избранных диссертантом авторов, и на многие тексты конца XX века.

#### **Основные публикации по теме диссертации**

1. Современная проза: конструкция и смысл (В.Маканин, Л.Петрушевская, В.Пелевин): Монография. – М.: Изд-во Моск. гос. обл. ун-та, 2003. – 268 с.
2. Проза конца XX века: Динамика стилей и жанров: Материалы к курсу истории русской литературы XX века. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2003. – 92 с.
3. Силевые тенденции в прозе конца XX века: динамика речевых форм // Известия Уральского государственного университета. Проблемы образования, науки и культуры. Вып. 14. 2003. №27. – С.85-97.
4. О некоторых аспектах динамики речевых форм в художественной прозе конца XX века // Вестник Оренбургского гос. ун-та, 2002, №8. – С.126-129.
5. Поэзия 1980-х: Возрождение? Кризис? Упадок? // История культуры советского общества: Всесоюзн. науч. конф. «Национальные и социально-культурные процессы в СССР». Омск: Изд-во Омск. гос. ун-та, 1990. – С.162-163.
6. Современная литература 80 – 90-х годов: «другая» проза // Литература в контексте современности. Научн.-метод. сб. Вып.2. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 1998. – С.129-145.

7. Женские имена в рассказах Л.Петрушевской // Русская женщина – 3. Материалы междунар. теоретич. семинара. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2000. – С. 73-78.
8. Расширение семантики нарратива в современной прозе // Формирование филологических понятий у учащихся школ и студентов вузов. Тезисы докл. республик. научн-практич. конф. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2000. – С.96-98.
9. Поэтика сказок Л.Петрушевской // Дергачевские чтения – 2000. Материалы междунар. науч. конф. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2001. – С.197-202.
10. Структура и смысл (анализ композиции повести В.Маканина «Утрата») // Проблемы филологического образования. Материалы 7 зональной научн.-практич. конф. «Филологический класс: наука – вуз – школа». – Екатеринбург: Изд-во Урал. пед. ун-та, 2001. – С.164-168.
11. Трансформации психологизма в прозе XX века // Методология и методика формирования филологических понятий у учащихся школ и студентов вузов. Тезисы докл. republ. научн.-практич. конф. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2001. – С 184 -185.
12. Взгляд из Зазеркалья: мужчины и женщины в прозе Л.Петрушевской // Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре: Мужчина глазами женщины. Материалы конф. «Толерантность в условиях многоукладности российской культуры». – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. ун-та, 2001. – С.97-103.
13. Ономастика и мифопоэтика имени в рассказах Л.Петрушевской // Русская литература XX века: Итоги и перспективы. Материалы междунар. науч. конф. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2000. – С.252-254.
14. Трансформации антиутопии в современной прозе // Проблемы литературных жанров. Материалы X междунар. науч. конф. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2002. – С.251-254.
15. Проза конца XX века: формотворческие процессы и закономерности // Литература в контексте современности. Тезисы междунар. научн.-практич. конф. – Челябинск: Изд-во Челяб. пед. ун-та, 2002. – С.142-145.
16. Стилиевые трансформации военной прозы конца XX века // там же. – С.145-148.
17. В.Пелевин: метафоры и метаморфозы // Проблемы литературного образования. Материалы 8 зональн. научн.-практич. конф. «Филологический класс: наука – вуз – школа». – Екатеринбург: Изд-во Урал пед. ун-та, 2002. – С.297-304.
18. О некоторых аспектах динамики речевых форм в художественной прозе конца XX века // Русский язык: история и современность. Материалы междунар. научн.-практич. конф. памяти проф. Г.А.Турбина (23-24 октября 2002 года). – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2002. – С.104-109.
19. Концепция человека в прозе конца XX века (В.Маканин, Л.Петрушевская, В.Пелевин) // Традиции русской классики XX века и современность. Материалы междунар. науч. конф. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2002. – С.259-261.
20. Ономастика и мифопоэтика имени в рассказах Л.Петрушевской // Русская литература XX-XXI вв.: Направления и течения. Вып.6. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 2002. – С.229-237.
21. Виктор Пелевин: метафоры и метаморфозы // Литература в контексте современности. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед. ун-та, 2002. – С.64-78.
22. Эволюция концепции человека и психологизма в русской прозе XX века // Вестник Челябинского университета. Сер. 2. Филология. № 1(13). – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2002. – С.42-58.
23. Динамика речевых форм в прозе конца XX века // Филологические традиции и современное литературное образование. Сб. науч. докл. – М: Гуманит. пед. ин-т, 2002. – С.93-95.
24. Жанровые трансформации в современной прозе // Современный литературный процесс. Материалы науч.-практ. конф. – Пермь: Изд-во Перм. гос. пед. ун-та, 2003. – С.139-141.
25. Проблема человека в литературе рубежа XX-XXI веков // Антропоцентрическая парадигма в филологии. Мат-лы междунар науч. конф. Ч.1. – Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2003. – С.355-360.